

11. internationales forum des jungen films

berlin

14. 2. – 24. 2. 1981

44

SIGMUND FREUD'S DORA

Land	U.S.A. 1979
Produktion	The Jay Street Film Project
Buch und Regie	Anthony McCall, Claire Pajaczkowska, Andree Tyndell, Jane Weinstock unter Mitarbeit von Ivan Ward
Kamera	Babette Mangolte
Ton	Deedee Halleck
Opticals	Bill Brand
Maske	Kenny Angelico
Standphotos	Scott Bowron
Darsteller	
Dora	Silvia Kolbowski
Freud	Joel Kovel
Doras Mutter und die Lippen von Suzanne Fletcher	Anne Hegira
Uraufführung	Januar 1980, Collective for Living Cinema, New York City
Format	16 mm, Farbe
Länge	40 Minuten

Aber ich weiß nicht, ob wir eine Heldin brauchen oder haben wollen. Für mich ist Dora kein Modell feministischer Autonomie. Ihre Geschichte ist interessant, weil sie mehr Fragen aufwirft, als sie beantworten kann, nicht wegen 'ihr', von der die Geschichte handelt.

(aus dem Drehbuch zu SIGMUND FREUD'S DORA)

Feminismus/Psychoanalyse/Filmavantgarde

SIGMUND FREUD'S DORA beginnt mit dem Monolog einer Frauenstimme, die ein Streitgespräch über die ideologische Fragwürdigkeit der Psychoanalyse rekapituliert; über die Einstellung der sich bewegenden Lippen sind Titel kopiert, die Daten der Großen Geschichte mit denen der Fallgeschichte Doras kollidieren lassen: „1889: Dora macht ins Bett. 2. Internationale gegründet in Paris.“ Im Hauptteil wird die Behandlung Doras, einer jungen Frau mit hysterischen Symptomen, durch Sigmund Freud nach dessen 1905 publizierter Fallstudie rekonstruiert. In der feministischen Auseinandersetzung mit der Freudschen Theorie spielt dieser Fall schon deshalb eine zentrale Rolle, weil Dora sich dem Zugriff der Interpretationsmuster und Sprachregelungen der Freudschen Psychoanalyse entzog und die Behandlung von sich aus abbrach. Die szenische Rekonstruktion zielt denn

auch auf die Unstimmigkeiten und Lücken der Freudschen Deutung. Auf eine, das fast gänzliche Fehlen der Mutter in seiner Analyse, legt der Film besonderen Wert, indem er im dritten und letzten Teil Fragen, die die Lektüre der Fallstudie aufwirft, als Fragen Doras an ihre Mutter formuliert, die von dieser von Bildpostkarten abgelesen werden.

Als habe die Filmemacher(innen) angesichts der unendlichen Flucht ihrer Fragen und Hinterfragen der Schwindel ergriffen und sie suchten einen äußeren Halt (oder als hätten die Männer im Team, unter ihnen einer, der sich früher durch rigid formalisierte Avantgarde-Filme und Expanded Cinema-Aktionen einen Namen gemacht hat, wenigstens an diesem Punkte die Oberhand behalten), jedenfalls ist der Film ästhetisch mit beinahe beängstigender Konsequenz durchorganisiert: Die Einstellungsgrößen und -winkel, die Farben der Kleidung, der Tonfall der Stimme, noch Freuds Zigarre und der Zeitpunkt, zu dem die Asche abfällt, jedes vorfilmische Detail hat seine genau und unmißverständlich festgelegte Bedeutung, jeder Parameter der filmischen Bedeutungsproduktion ist unter Kontrolle. Darum fräst sich SIGMUND FREUD'S DORA mit der mathematischen Präzision und der unwiderstehlichen Rasanz eines Schlagbohrers ins Gehirn. KW

Interview mit Claire Pajaczkowska Von Kraft Wetzel

Frage: Welche Stellung nimmt SIGMUND FREUD'S DORA aus Deiner Perspektive im unabhängigen amerikanischen und/oder britischen Film ein? Er wurde ja in den USA gemacht, aber zwei der vier Mitarbeiter waren bzw. sind Exil-Briten, und Du arbeitest mit dem Film in England, wo er eine größere Rolle zu spielen scheint als in der amerikanischen Diskussion.

Claire Pajaczkowska: Vielleicht ist der geographische Ort des Films ein Punkt mitten im Atlantik, jedenfalls halten ihn die Engländer für einen amerikanischen und die Amerikaner halten ihn für einen britischen Film.

In den Staaten bewegt sich unabhängiges politisches Filmemachen fast ausschließlich innerhalb des dokumentarischen Realismus, und obwohl die Filme unabhängig finanziert werden, bleiben sie als Filme völlig konventionell, d.h. sie arbeiten nicht an den Repräsentationen, derer sie sich bedienen. Dann gibt es noch die formalistische oder Avantgarde-Tradition, die innerhalb der respektierten und konservativen Kunst-Konventionen operiert, ohne sich auf die politischen Fragen nach der Notwendigkeit, die Praktiken der Repräsentation zu transformieren, zu beziehen.

Das Jay Street Film Project gehört keiner dieser Traditionslinien an, sondern versucht, beide zu kreuzen und sich von ihren Widersprüchen abzarbeiten. Unser erster Film *Argument* tat genau dies, indem er vom Formalismus verlangte, sich auf Politik einzulassen, und vom 'politischen Film', daß er das Problem der Repräsentation angeht. Damit hat sich das Projekt ein Publikum und einen 'Raum' selbst geschaffen, und in gewissem Umfang ist DORA eine Fortsetzung von *Argument* und teilt dessen Publikum.

In Großbritannien hat der Unabhängige Film bereits einen (begrenzten) Spielraum, aber er ist klein und in der Krise. Es gibt nur eine Finanzierungsquelle, das Britische Filminstitut, das aber neuerdings dazu tendiert, wenigen Leuten große Darlehen zu geben, damit sie Spielfilme für die Auswertung in Kinos machen können.

Frage: Wo siehst Du den Standort des Films innerhalb der aktuellen filmtheoretischen Auseinandersetzungen?

Claire Pajaczkowska: In den 60er Jahren gab es in den 'Cahiers du Cinéma' eine große Debatte darüber, daß Film keine 'Wissenschaft' sein könne, daß Film unausweichlich 'Ideologie' sei, die nur durch geschriebene Analysen in wissenschaftliches Denken transformiert werden könne. Es war eine archaische, vor-Althusser'sche Debatte, aber sie war nichtsdestotrotz einflußreich und sie hinterließ uns eine Geschichte von 'unschuldigen' Filmen, die von Filmtheoretikern 'analysiert' wurden.

In der augenblicklichen Situation versuchen Filmemacher, die sich von den Anforderungen der Theorie terrorisiert fühlen, sie zu ignorieren oder sich lächerlich über sie zu machen; umgekehrt schreiben Theoretiker dem Filmemacher heimlich eine fast mystische 'Kreativität' zu, die dann verehrt wird.

Das ist eine unmögliche Situation, und wir haben versucht, einen Film zu machen, der weder 'verehrt' noch 'analysiert' werden, sondern der das ganze Konzept dieses Wissenschaft vs. Ideologie-Konstrukts in Frage stellen würde, und einen Film, auf den man antworten könnte.

Frage: Was ist am Fall Dora, an diesem Text aus dem Jahre 1899 für heute interessant?

Claire Pajaczkowska: Die Fallstudie Doras ist jetzt interessant genau wegen ihres historischen Status! Denn das Problem Geschichte taucht wieder einmal auf in Reaktion auf die Obsession der Strukturalisten mit dem Synchronen, kehrt wie das Unterdrückte zurück.

Beim Wieder-Lesen eines wissenschaftlichen Textes aus dem 19. Jahrhundert wird uns dieses Problem auf mehreren Ebenen präsentiert: Geschichte als akademischer Diskurs, der die Vergangenheit beschreibt, als bürgerliche Ideologie also, dann Geschichte als die erzählerische Struktur einer Fallgeschichte, die sich wie eine Novelle liest, und Geschichte in einem politischen Sinne, eine, die dem von der herrschenden Ideologie Unterdrückten Rechnung trägt, die vielleicht der Erinnerung näher steht, die Geschichte, die uns ermöglicht, voranzukommen. Den Text unter diesem Blickwinkel erneut zu lesen, schien uns die einzige Möglichkeit zu sein, einen Film politisch statt einfach ein Manifest oder eine Allegorie zu machen.

Nach einer Dekade feministischer Agitationsfilme hatten wir das Gefühl, einen Film machen zu können, der sein Publikum eher *verführen* als ihm *diktieren* würde, der reflexiv und introspektiv sein könnte, ohne mystisch zu sein. Aber DORA ist auch eine Aufforderung an die Frauenbewegung, die enorme Verschwiegenheit, die jegliche Diskussion von Sexualität umgibt, zu konfrontieren. Als Feministinnen müssen wir in der Lage sein, eine angemessene Theorie der sexuellen Unterschiedlichkeit zu formulieren. Vielleicht gibt es diese Stille, diese Verschwiegenheit, weil Frauen als die Bewahrer (eher als die Macher) der Zivilisation moralistischer sind als Männer, aber es liegt auch daran, daß unsere Sexualität und unser Vergnügen aus den existierenden sozialen Strukturen vollständig ausgelöscht wurden; wir könnten sogar sagen, daß diese Strukturen, wie die Sprache, auf die Unterdrückung der weiblichen Sexualität gründen. Aber diese Unterdrückung ist keine einfache: die Fallgeschichte Doras beschreibt ein Stückweit die Komplexität dieser Unterdrückung und die Art und Weise, wie sie sich in Sprache und Macht ausdrückt.

Frage: Warum habt Ihr dieses Thema mit Männern zusammen bearbeitet?

Claire Pajaczkowska: Wir machten den Film mit Anthony und Andrew, in einem gemischten Kollektiv, um zu sehen, ob so eine Kollaboration möglich ist. Jane und ich hatten zwei Jahre zusammen gelesen, und ich hatte bei 'Heresis' in einem nur aus Frauen bestehenden Kollektiv gearbeitet. Ich unterstütze und fühle mich unterstützt durch feministischen Separatismus, und manchmal kam ich mir wie ein Verräter vor, der sich heimlich mit dem Feind verständigt. Die Konflikte bei dieser Zusammenarbeit waren jedoch sehr produktiv; dort, wo sie am klarsten waren, schienen sie die Konflikte zwischen der Frauenbewegung und der Linken zu repräsentieren: Fragen nach der Quelle der Unterdrückung der

Frauen, soweit sie nicht ökonomisch oder politisch bedingt ist, das Problem der Ideologie und der Repräsentation, die Frage nach der Rolle des Geldes in der politischen Unterdrückung. Die größten und unversöhnlichsten Differenzen hatten wir bei der Frage nach den Müttern, nach der Repräsentation von Müttern.

Die Dora-Fallgeschichte kreist um die Frage nach ihrer Komplizenschaft und ihrem Rückzug: Warum spricht sie zu Freud und warum bleibt sie stumm, warum ist ihre Wut auf ihren Vater auch eine Begierde nach ihm, warum verständigen sich Frauen mit ihren Unterdrückern und lieben sie? Die psychoanalytische Theorie kann diese Mechanismen der Kooptation und die Unmöglichkeit, 'außerhalb' oder rein zu bleiben, ein Stückweit erklären.

Frage: Habt ihr, bei soviel theoretischem Stoff, auch dem Vergnügungsinteresse der Zuschauer(innen) Rechnung zu tragen versucht?

Claire Pajaczkowska: Film bereitet Genuß, für mich macht das seine Macht aus. Der unabhängige Film hat lange Zeit versucht, das auszulöschen und Brecht'schen Strategien der Berechnung von Identifikation und der Distanzierung zu folgen. Wir wollten dem visuellen Vergnügen wieder den ihm gebührenden Platz einräumen, Gebrauch machen von der ganzen Erotik von Bildern. Wir benutzten strahlende Farben, klare, scharfe Bilder, extreme Close-ups und synchronen Ton, und wir versuchten, uns auf 'feminines' Bildmaterial – rote Lippen, Teile des Körpers – einzulassen und zugleich einen nicht-pornographischen Film zu machen, der es in seinem Erotizismus mit Pornos aufnehmen kann.

Ich glaube, das macht einen Teil des Vergnügens von Zuschauern aus; wichtiger ist aber, daß der Zuschauer das Vergnügen hat, beim Lesen des Films, beim Lesen gegen den Strich, zu harter Arbeit aufgefordert zu werden und dann herauszufinden, daß diese Arbeit ein notwendiger und integraler Teil der Fertigstellung des Films war, und daß alle Informationen sich ineinanderfügen, daß nichts überflüssig war. Aber eine Menge Leute werden sauer, wenn ein Film, statt sie aufzufordern sich zurückzulehnen und sich infantilisieren zu lassen, sie zum Arbeiten einlädt, als würden ihre 'Rechte' als Zuschauer verletzt. Vielleicht rührt ihre Wut auch daher, daß sie erregt werden; die herrschende Ideologie ist antierotisch, und vor allem Frauen haben Angst vor Genuß, weil sie dauernd mit Bestrafung dafür bedroht werden.

Frage: Wo wird der Film gezeigt, wie soll damit umgegangen werden?

Claire Pajaczkowska: DORA war als doppelte Intervention gedacht: Zum einen in die psychoanalytische Praxis, wo diese Fallgeschichte als Trainingstext benutzt wird, um Analytikern beizubringen, was sie tun sollen, wenn ein Patient sie verläßt (wie man mit dem Verlust des Selbstvertrauens, der Gegen-Übertragung und der Einkommenseinbuße fertig wird), wo aber die Fragen, die der Text nach den Machtbeziehungen in Sprache und Sexualität aufwirft, nicht gestellt werden; zum zweiten wollten wir die psychoanalytische Theorie in die Frauenbewegung einbringen, wo man sich dauernd mit Fragen der Sexualpolitik wie Vergewaltigung beschäftigt, ohne sich auf eine Theorie der Sexualität zu beziehen und in starker Ablehnung der Psychoanalyse. Deshalb zeigen wir den Film in Hospitälern und Kliniken, in Frauen-Gruppen, aber auch in Universitäten und Kinos.

Über den Film sollte man – und das ist uns sehr wichtig – nach der Vorführung in einem Seminar-Zusammenhang diskutieren, denn kein Film ist schon für sich revolutionär; Filme können einen Raum für Diskussionen, Debatten und Konflikte öffnen, und dabei ist ebenfalls wichtige Arbeit zu tun. Das funktioniert nicht immer, aber weil wir zu viert sind, ist es möglich, DORA in dieser Weise zu präsentieren, und normalerweise tun wir das auch.

Freud lesen, einen Film machen

Das Filmprojekt ging aus einer Lesegruppe über 'Sprache und Psychoanalyse' hervor, an der – einschließlich der vier Filmemacher – neun Leute im Frühjahr 1979 beteiligt waren. Jane Weinstock und Claire Pajaczkowska hatten zuvor in einer Frauengruppe (Sigmund Freuds Fallstudie) 'Dora' gelesen. Anthony McCall und

Andrew Tyndall hatten einen abendfüllenden Film über Männermoden-Werbung und Avantgarde-Filmarbeit unter dem Titel *Argument* gedreht. Zusammen entschieden wir uns, einen Film zu entwickeln, der Gebrauch machen würde von Freuds berühmtem 'Fragment der Analyse eines Falls von Hysterie'.

Wir entschieden uns für diesen Text, weil sich von ihm aus mehrere einander überlappende Fragestellungen diskutieren lassen:

- eine Theorie der weiblichen Sexualität
- die historische Entwicklung der Psychoanalyse als einem Ideologischen Staatsapparat, dessen sich die herrschende Ideologie oft bedient, um zu versuchen, Frauen mit ihrer Position innerhalb der Familie zu versöhnen
- ein Verständnis der Hysterie nicht als bloßer Krankheit, sondern als der unausweichlichen Lage von Frauen, die eine Sprache sprechen, die niemals die unsere war, sondern eine phallozentrische ist
- eine Analyse dieser Sprache, der Weise, in der sie repräsentiert: Freuds Repräsentation von Dora, die Repräsentation weiblicher Sexualität in der psychoanalytischen Theorie und Repräsentation in Filmen.

Im Jahre 1899, als er eben 'Die Traumdeutung' und eine lange Periode der Selbstanalyse abgeschlossen hatte, begann Freud die Behandlung eines 18jährigen Mädchens. Sie war zu ihm von ihrem Vater gebracht worden, nachdem sie ihren Selbstmord schriftlich angekündigt hatte. Freud war versessen darauf, die Behandlung seines ersten wirklichen Falles aufzunehmen; an Fleiß schrieb er 1899, der Fall habe sich mit der Sammlung seiner Dietriche leicht öffnen lassen, und es schien, als würden sich mit diesem Fall seine Hypothesen über das Funktionieren des Unbewußten beweisen lassen, die er erstmals in 'Die Traumdeutung' dargelegt hatte.

Aber was eine erfolgreiche Behandlung werden sollte, wurde eine Auseinandersetzung; zwei Monate später brach das Mädchen die Behandlung ab und kündigte zwei Wochen im voraus 'genau wie eine Gouvernante'. Freud gab ihr (aus Rache?) in seiner Darstellung den Namen seines Hausmädchens.

So können wir 'Dora' von vornherein nur so kennenlernen, wie Freud sie konstruiert: nicht einmal als eine 'sie', einen vollständigen Charakter seines 'Schlüsselromans', sondern als Erinnerung derjenigen ihrer Worte, die Freud behalten hatte. So wird klar, daß Dora für Freud eine Funktion seines Strebens nach Erkenntnis ist, eine Funktion des Textes; um seine Nachforschung in seinen Erkenntnis-Gegenstand durchzuführen, muß er sie als das konstruieren, was unbekannt ist, als das Schloß für seinen Dietrich, als den Dunklen Kontinent der weiblichen Sexualität.

Um zu bewerten, was an Freuds Werk über Sexualität für uns nützlich ist, sind wir dauernd auf den Text zurückverwiesen. Um zu verhindern, daß er als monolithisch gesehen wird, sollte diese Fallgeschichte im Zusammenhang ihres historischen Ortes innerhalb der Wissenschaft des 19. Jahrhunderts und der literarischen Genres dieser Zeit gesehen werden. Sie wurde wie eine Novelle verfaßt oder wie eine Detektivgeschichte, deren Geheimnis die Struktur der weiblichen Sexualität und deren narrativer Schub der libidinöse Fluß von Freuds eigenem Unbewußten ist, der auf dieses Objekt seiner Begierde gerichtet war; um genau zu verstehen, in welcher Weise Freuds Subjektivität in den Fall/Text impliziert ist, sind wir auf dieselben Werkzeuge, denselben konzeptionellen Rahmen verwiesen, den Freud benutzte, um Dora zu verstehen.

Dies sind einige der Werkzeuge, die wir für eine feministische Aneignung der psychoanalytischen Theorie als einer politischen Waffe brauchen.

Freud gibt uns Doras Sprache, die Träume, die sie ihm (wie Geschenke) überbrachte, die Beschreibung ihrer Erinnerungen, ihre Antworten auf seine Fragen. Dieses war das erste Mal, daß Hysterie anders als im Sinne *sichtbarer Symptome* verstanden wurde. Zwanzig Jahre vorher hatte Freud noch mit den einzigen Ärzten, die sich mit Hysterie beschäftigten, zusammengearbeitet, an Charcots Klinik in Paris, deren Methodologie daraus bestand, daß sie Frauen *beobachteten*, um Anzeichen von Hysterie, die immer noch für eine Fehlfunktion der Vagina gehalten wurde, festzustellen.

Diese Wendung von einem auf Sichtbares gegründeten Verständnis zu einem, das eine Funktion des Gesprochenen, der Sprache ist, ist die erste Waffe, die wir uns aneignen sollten.

Wie verschieden sind Werbung und Pornographie?

Um zu untersuchen, wie die herrschende Ideologie weibliche Sexualität repräsentiert, nahmen wir zwei Serien von Bildern, die erste aus der Fernseh-Werbung, die zweite aus Porno-Filmen. (Im Film sind diese Bilder jeweils paarweise montiert, um die Analogien zwischen den auf den ersten Blick so unterschiedlichen Formen hervortreten zu lassen, mit denen Werbespots und Pornofilme weibliche Sexualität konstruieren; mit diesen Bild-Paaren werden die vier Sequenzen des Mittelteils eingeleitet, in denen zentrale Ausschnitte aus den therapeutischen Sitzungen Freuds mit 'Dora' szenisch rekonstruiert werden – Anm. d. R.)

In den Fernseh-Werbespots geht es um die Beziehung zwischen weiblicher Sexualität und der Forderung nach Hygiene, nach Reinheit. Der 'Pine Sol'-Spot setzt weibliche Solidarität mit gemeinsamer Vorliebe für rigorose Sauberkeit im Haushalt in eins; das möglicherweise Beunruhigende an der Präsenz der neuen Reinemachfrau im Heim ihres Arbeitgebers wird aufgelöst durch ihre gemeinsame Wertschätzung der Reinigungskraft von 'Clean'.

Beim Antitranspirant 'Tickle' wird der phallischen Verpackung – "I love Tickle with its big wide ball" (umgangssprachlich bezeichnet 'balls' die Hoden – Anm. d. R.) – ein jungfräuliches Mädchen in einem viktorianischen Matrosenanzug gegenübergestellt, das darauf insistiert, wie wichtig es ist, nicht zu schwitzen: zugleich eine Bekräftigung dessen, daß unsere Sexualität um phallische Penetration herum organisiert ist, und eine Verleugnung der organischen Abscheidungen des weiblichen Körpers.

Der 'Feminine Deodorant Spray'-Spot behandelt einen anderen Widerspruch: die Geschäftsfrau, die trotz (wegen) ihrer geschlechtlichen Andersartigkeit Macht hat, muß sichergehen, daß die mit Wasser und Seife hergestellte Sauberkeit ihrer Genitalien während ihres ganzen Arbeitstags anhält.

Dora verachtet ihre Mutter wegen ihrer 'Hausfrauen-Psychose': „Den ganzen Tag war sie damit beschäftigt, das Haus mit seinen Möbeln und Utensilien zu reinigen und sauberzuhalten – so sehr, daß es fast unmöglich war, sie zu benutzen oder zu genießen. Diese Verfassung, von der Spuren oft genug bei normalen Hausfrauen anzutreffen sind, erinnert unweigerlich an Formen von Waschzwang und andere Arten von Sauberkeitswahn ... Die Beziehungen zwischen dem Mädchen und seiner Mutter waren schon seit Jahren unfreundlich. Die Tochter schaute auf ihre Mutter herab und pflegte sie gnadenlos zu kritisieren ...". Daß jede weitere Diskussion von Doras Mutter in der Fallgeschichte fehlt, erinnert an das auffällige Fehlen irgendeiner Analyse von Hausarbeit in nicht-feministischen Kritiken der kapitalistischen Ökonomie.

Betrachtet man die Einrichtung des Hausfrauentums, soweit es in der Werbung repräsentiert wird, wird klar, daß innerhalb dessen, was zunächst einmal eine Darstellung von Arbeit, von Hausarbeit ist, implizit auch gewisse vorgeschriebene Formen von Sexualität dargestellt werden: Vor allem eine, die um phallische Penetration und narzistisches Vergnügen am eigenen Körper organisiert ist, und die von sexueller Schuld durch Sauberkeit und Reinheit freigesprochen wird.

Die zweite Bildserie ist lange nicht so vorherrschend in der visuellen Währung, die zur Definition unserer Sexualität zirkuliert. Pornographie als Industrie ist auf den Konsum durch Männer abgestellt, und wir werden durch sie oft erst aus zweiter Hand beeinflusst, durch die imaginären und symbolischen Repräsentationen unserer Körper in den Köpfen anderer.

Im Film konfrontieren wir diese Bilder direkt als Frauen und fragen uns, wie komplex und widersprüchlich wir auf sie reagieren. Reproduzieren wir nur die Widersprüche ihrer Herstellung? Können sie etwas anderes bedeuten, wenn sie in den Zusammenhang einer feministischen Untersuchung der Beziehung zwischen unseren Körpern und ihrer Repräsentation gestellt werden?

Gibt es etwas in diesen Darstellungen sexuellen Genusses (obwohl sie für ein männliches Publikum bestimmt sind), das subversiv

sein könnte in einer puritanischen Gesellschaft, die auf der Verleugnung der Sinnlichkeit, der Unterdrückung des Körpers begründet ist? Von der Hausfrau, nicht von ihrem Gatten, wird die Verdammung der Prostitution, der Pornographie, der sexuellen Abweichung erwartet. In welchem Maße ist der gegenwärtige, scheinbar natürliche Aufschrei der 'Frauen gegen Pornographie'-Bewegung von unserer historischen Funktion beeinflusst, die moralischen Standards der Gesellschaft hochzuhalten?

Obwohl wir die psychoanalytische Theorie der Sexualität als notwendigen Rahmen benutzen, um diese Fragen zu stellen, so doch nicht ohne die ideologischen Verzweigungen dieser Theorie selbst zu hinterfragen. Der Film fragt: „Wenn meine Sexualität repräsentiert wird, in der Theorie, im Film, in Sprache, wie definiert das den Ort, von dem aus *Widerstand* gegen diese Repräsentation artikuliert wird?“

Claire Pajaczkowska
Jane Weinstock

Auszug aus dem Drehbuch (I)

Der Tausch (2. Dialog aus dem Mittelteil des Films)

Dora: Herr K. war immer höchst zuvorkommend zu mir. Er hatte Spaziergänge mit mir gemacht, hatte mir kleine Geschenke gemacht; und ich war wie eine Mutter zu Ks. beiden kleinen Kindern.

Freud: Erinnerst Du Dich daran, wie Du und Dein Vater vor zwei Jahren zu mir gekommen seid? Du verbrachtest gerade den Sommer mit den Ks an einem See, und Dein Vater sollte nach nur wenigen Tagen zurückkehren ...

Dora: Ja, so war es, aber gerade, als mein Vater aufbrechen wollte, entschied ich mich plötzlich, mit ihm zu gehen. Später erzählte ich meiner Mutter, daß Herr K. die Frechheit gehabt hatte, mir eine Affaire vorzuschlagen, als wir nach einer Fahrt auf dem See spazieren gingen. Ich gab ihm eine Ohrfeige und ging weg.

Freud: Dein Vater jedenfalls zweifelt nicht daran, daß dieser Vorfall verantwortlich ist für Deine Depression und Deine Selbstmordgedanken. Er erzählte mir, daß Du ihn dauernd bedrängst, die Beziehungen zu Herrn K. und insbesondere zu Frau K. abzubauen, die Du früher verehrt hast. Er drückte das so aus: „Ich bin an Frau K. durch die Bande einer ehrenwerten Freundschaft gebunden. Du weißt, daß ich nichts von meiner eigenen Frau habe. Bei meinem Gesundheitszustand muß ich Dir kaum versichern, daß an unserer Beziehung nichts verkehrt ist. Wir sind bloß zwei arme Teufel, die einander ein bißchen Trost spenden durch freundliche Sympathie.“

Dora: Das ist typisch! Ich bin wütend auf Vater, oft überkommt mich der Gedanke, daß er mich benützt, indem er mich Herrn K. überläßt.

Natürlich haben die beiden Männer niemals eine förmliche Absprache getroffen, in der ich das Objekt eines Tauschhandels war. Mein Vater würde zurückschrecken vor einem solchen Vorschlag ... Aber Sie wissen, daß er die Gabe besitzt, die Dinge so zu sehen, wie es ihm am besten paßt.

Freud: Ich kann das nicht bestreiten. Aber bist Du Dir nicht manchmal wohl bewußt, daß Du Dich der Übertreibung schuldig machst, wenn Du so sprichst?

Dora: Ich wurde Herrn K. übergeben als Preis dafür, daß er die Beziehungen zwischen meinem Vater und seiner Frau toleriert.

Freud: Mmmm ... Ich weiß nicht, was ich sagen soll.

Dora: Weil es vollkommen richtig ist, nicht wahr?

Freud: Nichtsdestotrotz, wenn ein Patient während der Behandlung eine vernünftige und unbestreitbare Kette von Argumenten vorbringt, wird bald klar, daß solche Gedanken zur Verhüllung von anderen benutzt werden. Gab es niemanden im Haus, der zu einem frühen Zeitpunkt begierig darauf war, Dir die Augen für die Art der Beziehungen Deines Vaters zu Frau K. zu öffnen?

Dora: Ja, natürlich, meine letzte Gouvernante, sie war eine unverheiratete Frau, nicht mehr jung, aber mit fortschrittlichen Ideen. Sie pflegte jede Art von Büchern übers sexuelle Leben und ähnliche

Dinge zu lesen und sprach mit mir darüber; sie bat mich ganz offen, unsere Gespräche meinen Eltern gegenüber nicht zu erwähnen ...

Freud: Aber hast Du nicht ignoriert, was sie über Deinen Vater und Frau K. sagte?

Dora: Vielleicht war das so, ich war eine Freundin von Frau K. und ihre Vertraute, was die Schwierigkeiten ihres Ehelebens anging.

Freud: Und wenn Du bei den Ks. warst, hast Du dann nicht ein Schlafzimmer mit Frau K. geteilt, während ihr Mann anderswo untergebracht wurde?

Dora: Ja, wir hatten großes Interesse an sexuellen Dingen und pflegten Mantegazzas 'Psychologie der Liebe' und Bücher dieser Art zu lesen in ihrem Haus am See.

Freud: Hast Du bemerkt, daß Du, wenn Du von Frau K. sprichst, ihren 'wunderbaren weißen Körper' preist in einer Weise, die einem Liebhaber eher anstünde als einer besiegten Rivalin? Hinter der fast endlosen Serie von Verdrängungen, die hier zu Tage gebracht werden, ist möglicherweise ein einziger einfacher Faktor am Werk – eine tiefsitzende homosexuelle Liebe zu Frau K.

Filmographie

Anthony McCall

1972 *Landscape for Fire* (7 Min.)

1973 *ABCD* (30. Min.)

Line describing a cone (30 Min.)

1974 *Conical Solid* (10 Min.)

Cone of Variable Volume (10 Min.)

Partial Cone (15 Min.)

Long Film for Four Projectors (360 Min.)

1975 *Four Projected Movements* (75 Min.)

Long Film for Ambient Light (Installation)

1978 *Argument* (90 Min.)

1979 SIGMUND FREUD'S DORA

z.Z. Arbeit an einem 90 Min.-Film mit dem Arbeitstitel *Love and Real Estate* (Liebe und Grundbesitz) mit Andrew Tyndall

Claire Pajaczkowska

Kunststudium in London, Mitarbeit an Filmen in New York (u.a. an *Argument*), lehrt Film bei der Workers Educational Society in England

1979 SIGMUND FREUD'S DORA

Andrew Tyndall

1978 *Argument* (90 Min.)

1979 SIGMUND FREUD'S DORA

Jane Weinstock

studiert in New York City, schrieb über Sally Potters 'Thriller' in 'Camera Obscura 5'

1979 SIGMUND FREUD'S DORA