

13. internationales forum des jungen films

berlin
19. 2. – 1. 3.
1983

35

BORN IN FLAMES

Aus Flammen geboren

Land	USA 1982/83
Produktion	Lizzie Borden/CAPS/Jerome Foundation
Regie, Buch, Schnitt	Lizzie Borden
Kamera	Ed Bowes, Al Santana, Phil O'Reilly
Musik	The Bloods, The Red Crayola, Ibis
Darstellerinnen	Honey, Jeanne Satterfield, Adele Bertei, Becky Johnston, Pat Murphy, Kathy Bigelow, Flo Kennedy u.a.
Produktionszeit	1977 - 1982
Uraufführung	20. Februar 1983, Internationales Forum des Jungen Films, Berlin
Format	16 mm, Farbe
Länge	90 Minuten

Lizzie Bordens Anmerkungen zum Film

BORN IN FLAMES spielt in der Zukunft – zehn Jahre nach einer sozialdemokratischen kulturellen 'Revolution' in Amerika. Doch der Film ist nicht im traditionellen Sinne Science Fiction. Er bemüht sich nicht, eine futuristische Welt zu entwerfen, denn er betrifft die Gegenwart ebenso wie die Zukunft; und er stellt damit die Frage, ob die Unterdrückung der Frauen jemals, in einem irgendwie gearteten sozialen System, ein Ende finden wird.

Die Filmhandlung setzt zu einem Zeitpunkt der Ernüchterung ein, als politische Ideale pragmatischen Realitäten geopfert werden. Die sozialdemokratische Partei, die von Frauen unterstützt wurde, hat ihre Versprechen nicht erfüllt. Die Frauen sind jedoch nicht anti-sozialistisch eingestellt. Vielmehr begreifen sie sich als wahre Sozialistinnen, deren Hoffnungen auf eine gleichberechtigte Gesellschaft sich zerschlagen haben. Sie widersetzen sich der Bürokratie der traditionellen Linken, deren Herrschaftsstruktur unweigerlich die Vorherrschaft weißer Männer perpetuiert; und einer 'sozialistischen' Regierung, die am Arbeitsplatz wie im Hause die Frau wieder in die Rolle der Gattin und Mutter zurückzwingt und zeitweilige ökonomische Verbesserungen ihrer Lage nur aus Opportunismus einführt. Die Frauen im Film sind durch relativen 'Fortschritt' nicht zufriedenzustellen, solange die Gesellschaft Vergewaltigung, Prostitution und sexistische Einschüchterung noch allenthalben geschehen läßt, solange Homosexualität noch unter Strafe steht und 'Frauenfragen' – wie die Einrichtung von Kindertagesstätten – als zweitrangige Probleme gelten.

Der Film führt aus der Realität in die Phantasie, wenn er zeigt,

wie sich die Frauen gegen die ganz 'normale' Unterdrückung, die seit Jahrzehnten herrscht, auflehnen und zu bewaffneten Kämpferinnen gegen die Regierung werden. Die Frauen haben erkannt, daß ihre Unterdrückung nicht automatisch mit der Einführung des 'Sozialismus' beendet ist – nicht nur die politischen, auch die kulturellen Werte müssen verändert und einer neuen, adäquaten Praxis eingepaßt werden.

Der Film verläßt auch den Boden der Realität, wenn er Frauen zeigt, die sich lieber mit Frauen anderer Rassen als mit Männern der eigenen verbünden. Die verschiedenen Gruppierungen im Film stehen für verschiedene, nicht vereinbare ideologisch-kulturelle Positionen innerhalb der Frauenbewegung: (1) eine weibliche Armee, rassistisch gemischt, die Zusammenkünfte, Demonstrationen und Bürgerwehr-Aktionen gegen Vergewaltigungen und andere sexistische Aggressionen organisiert; (2) ein Radiosender, der von schwarzen Frauen aus dem Untergrund betrieben wird und dessen kulturelle Wurzeln Soul, Gospel und Reggae sind; (3) ein weiterer Untergrundsender, der von weißen Frauen betrieben wird und seine Wurzeln in Punk und Rock hat; (4) eine Gruppe 'intellektueller' weißer Frauen, Journalistinnen, die innerhalb der Partei arbeiten, um den 'richtigen' Standpunkt zur Frauenfrage festzulegen.

Die Erzählstruktur des Films ist gebrochen. Die Szenen springen zwischen den verschiedenen Gruppen hin und her, um die Atmosphäre zu vermitteln, in der die Frauen leben müssen. Als eine der Anführerinnen der Frauenarmee von der Regierung ermordet wird, sieht sich die Armee zu Terrorakten gezwungen. Im Zuge des Terrors radikalisieren sich auch die anderen Gruppen und beginnen zusammenzuarbeiten – die Radiosender als Stimme der neuen Bewegung, die Journalistinnen als politischer Flügel. Doch ihre bewaffneten Übergriffe sind in erster Linie gegen die Medien, nicht gegen Menschen gerichtet, denn es geht darum, sich der Sprache zu bemächtigen, und sei es nur für einen Moment.

Der Titel des Films – BORN IN FLAMES (Aus Flammen geboren) – soll signalisieren, daß die revolutionäre Bewegung nicht masochistisch ist, auch wenn sie dem Untergang geweiht sein mag; sie wird als Dorn in der Flanke der Kultur weiterleben. Der Film drückt außerdem die Hoffnung aus, daß Frauen die Zusammenarbeit lernen und die bitteren Konflikte, die zwischen ihnen herrschen – zwischen Lesben und Heterosexuellen, zwischen Frauen unterschiedlicher Rassen –, eines Tages verschwinden werden.

Kritik

(...) Die Idee zu Lizzie Bordens neuem Film ist aus der Wut darüber geboren, daß Frauen sich immer wieder durch Versprechungen auf ein sozialistisches Morgen hinter das Licht führen lassen. Der neue Film ist eine endlose, gefräßige Schlange, deren Fertigstellung sich über vier Jahre erstreckte; ein Film, der etwa zehn Kameralaute verschleißt, der nach Maßgabe und analog zu den Dreharbeiten geschnitten ist, der Kilometer über Kilometer von Rohfilm verschlang (das Drehverhältnis beträgt etwa 1:50), der alle finanziellen Reserven der Borden aufzehrt (sie verdient ihren Lebensunterhalt hauptsächlich als Cutterin); ein Film, den noch niemand gesehen hat, aber über den alle sprechen, nicht nur aufgrund der besonderen Persönlichkeit der Borden, sondern auch weil viele 'Stars' der New Yorker Szene in ihm auftreten: die

Sängerinnen Honey und Adele Bertei; die Filmemacherinnen Becky Johnston, Pat Murphy und Kathy Bigelow; Flo Kennedy, eine 65jährige schwarze Anwältin, die eine berühmte Kabel-TV-Sendung ins Leben gerufen hat, etc. ...

Um die speziellen Bedingungen bei den Dreharbeiten zu erklären, bezieht sich Borden auf Rivette – vor allem auf den Rivette von *Out One*. Ihr Film hat kein richtiges Drehbuch; vor jeder Szene wurde nur ein generelles Konzept ausgegeben, von dem aus alle Darsteller improvisierten. Auf diese Weise bleiben individuelle Sprechweisen erhalten, insbesondere der blumige Slang und die sprachlichen Idiosynkrasien der schwarzen Frauen aus dem Ghetto, die eine echte Subkultur bilden. (...)

Aber diese Improvisationstechnik unterscheidet sich gewaltig von der Rivettes, weil Borden mit nichtprofessionellen Schauspielern arbeitet. „Was Rivette interessiert, ist das Talent der Schauspieler, ist das Spiel, das sie vollkommen beherrschen. Was mich interessiert, ist die Unsicherheit, das Risiko, das in der Regie liegt; was mich interessiert, sind die Löcher in der Struktur“, sagt Borden. Diese 'Löcher', diese Unvollkommenheiten, werden noch durch die sprunghafte Erzählweise verstärkt – ähnlich *Journeys from Berlin* von Yvonne Rainer. Und durch Veränderungen im Spiel der Darstellerinnen, die sich aus dem zeitlichen Abstand, mit dem die Szenen gedreht sind, ergeben. Manchmal liegen Jahre dazwischen. (...)

Bérénice Reynaud, *Petit Dictionnaire du Cinéma Indépendant New-Yorkais*, in: *Cahiers du Cinéma* 339, Sept. 1982

Godard sagt über die Filme, die er im Zuge der Ereignisse vom Mai 1968 gedreht hat, daß es ihn nicht mehr interessiert habe, politische Filme zu machen, die lediglich die Forderungen an inhaltliche Radikalität erfüllen; vielmehr habe er versucht, Methoden zu entwickeln, die den Akt des Filmemachens selbst zu einem politischen Akt werden lassen. Der filmische Arbeitsprozeß wurde zur Form oder Struktur der Filme. Die Kamera zeichnete die Entscheidungsprozesse darüber auf, 'wo es jetzt längs gehen sollte', 'wie die Methodologie entwickelt wurde', und es entstand dabei eine radikale Form, die sich aufs engste und untrennbar mit dem radikalen Gehalt verschmolz.

Lizzie Bordens Filme sind eine amerikanische Antwort auf eine französische Frage, wie sie sich im Falle Godards gestellt hat. In den USA ist politisches Bewußtsein eigentlich nur *Bewußtsein*, wenig mehr. Godard und andere französische Radikale haben 1968 ihre Ideen und Methoden in engem Bezug auf einen greifbaren, realen und offen politisch geführten Kampf formuliert. Amerikaner müssen ihre politischen Vorgehensweisen und Praktiken allzu oft in einem Vakuum entwerfen; der Kampf, auf den sie sich beziehen, ist transponiert, verschleiert und entschärft bis zu dem Punkt, an dem er seine Realität verliert und nur noch als Idee existiert. Für Amerikaner mündet der Versuch, eine politische Methode des Filmemachens zu entwickeln und in die Tat umzusetzen, meist im Dokumentarismus. Hier ist die Form bereits umrissen, und die Frage nach einer radikalen Methode stellt sich nicht mehr.

Lizzie Bordens Filme zählen zu den wenigen gelungenen Beispielen, in denen im *Spiel*film mit einer radikalen Form und Methode experimentiert wird. Ihre Filme sind vielschichtig, eine Mischung aus Fiktion und Authentizität. Ein wichtiges formales Element ist das Prinzip der Verschiebung: Verschiebung der historischen Fakten, der Chronologie der Charaktere, der Kontinuität und der Erwartung. Eine Handlung entfaltet sich fiktional, geht abrupt in Faktendarstellung über, fällt in Fiktion zurück. Informationen enthüllen sich aus dem Off, Szenen beginnen, werden abgebrochen, setzen sich an späterer Stelle fort. Analog zu dieser Struktur der Zertrümmerung verwendet Borden sprunghafte Schnitte, Schwarzfilm, sich überlagernde Stimmen und asynchronen Ton. Kontinuität ergibt sich durch eingebaute Selbstkritik, Kritik an den eigenen Annahmen und Voraussetzungen, insbesondere hinsichtlich der Methode und dem Erfolg des Films, mit den politischen Problemen umzugehen, die er in Angriff nimmt. Unweigerlich sind dies Probleme, wie sie sich amerikanischen Frauen stellen, die eine machbare politische Taktik entwickeln wollen. Hier entspricht der Gegenstand oder Inhalt des Films exakt seinen Prämissen:

Bordens Frauen sind stets damit befaßt, ein politisches Handlungskonzept zu formulieren, das in Form und Inhalt radikal ist und keine Kompromisse duldet.

Indem sie den Film zum eigentlichen Gegenstand der Kritik macht, geht Borden einen Schritt weiter als Brecht: ihre Methode enthüllt den Zuschauern nicht nur die Mechanismen, nach denen der Film funktioniert, er legt auch die eigenen politischen Schwächen und Vorurteile frei und liefert sie kritischen Angriffen aus. Für Bordens Filme ist bedeutsam, daß sie keinen Wissensvorsprung vor den Zuschauern behaupten und keine 'richtige' politische Linie vorgeben. Sie vertreten keinen Standpunkt, nur um ihn im folgenden wasserdicht zu rechtfertigen, sondern legen ihre Positionen offen, analysieren sie, kritisieren sie und machen sie damit verwundbar.

Becky Johnston, unveröffentlichtes Manuskript von 1980

Zu Bordens erstem Film, *Regrouping*

(...) Während des ganzen Films hört man aus dem Off weibliche Stimmen, die immer wieder und in ständiger Wiederholung den 'Film' kritisieren, den Borden gemacht hat; weil dieser 'Film' offensichtlich vor ihrer Kritik, und ohne sie, existierte, kann es sich nicht um denselben Film handeln, den der Zuschauer sieht und hört. Analoge Verschiebungen strukturieren den Diskurs auf anderen Ebenen: es wird viel über eine Frau namens Susan gesprochen, die während der Dreharbeiten (zu Film oder 'Film') starb, und es wird klar, daß sie irgendwo im Film vorkommt, aber diese Information genügt nicht, um sie zu identifizieren. Während Film und Zuschauer dem irritierenden Verlauf ausgeliefert sind, der von Abblenden zu Blankfilm, von sich überlagernden Stimmen zu Asynchronitäten, zu abrupten Schnitten und anderen Distanzierungsmitteln führt, begreift man allmählich, daß der Filmtitel sich nicht nur auf das Gruppengefüge bezieht, das den manifesten (und nicht fixierbaren) Gegenstand des Films ausmacht, sondern auch auf seine eigene Machart. Indem 'Form' und 'Inhalt' in ein undurchdringliches Labyrinth von Querverweisen auf ein nicht greifbares Sujet ausarten, in ein ewiges Präsentieren des Arbeitsprozesses, der sich dem Zuschauer niemals als beendet erschließt, bietet dieser vertrackte, nur eine Stunde währende Film Aufschlüsse zu psychoanalytischen Ansätzen, wie sie im Hollywoodfilm nicht geboten werden können.

Jonathan Rosenbaum zum Edinburgh Film Fest, in: *Sight and Sound*, London, Nr. 4, 1976

Biofilmographie

Lizzie Borden, Filmemacherin, Malerin und Kunstkritikerin, lebt in New York. Sie ist Mitbegründerin der feministischen Zeitschrift 'Heresies'.

Ihr erster Film, *Regrouping*, den sie auch selbst produzierte, entstand 1976. Sie ist außerdem für den Schnitt diverser anderer Filme verantwortlich: *From Mao to Mozart – Isaac Stern in China* (Dokumentarfilm der Hopewell Foundation, USA 1982); *Minus Zero* von Michael Oblowitz (USA 1981); *Steelmill/Stahlwerk* von Richard Serra und Clara Weyergraf (BRD 1981); 1982/83 BORN IN FLAMES.

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