

**Zeitschrift:** Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino  
**Herausgeber:** Stiftung Filmbulletin  
**Band:** 62 (2020)  
**Heft:** 384

**Artikel:** Porträt : unerhörte Musen  
**Autor:** Kuhn, Eva  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-905785>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 02.04.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**



Jenseits von Marienbad:  
Delphine Seyrig, Superstar des europäischen Autorenkinos der Sechzigerjahre, spielte ab den Siebzigern hauptsächlich in Filmen von Frauen und engagierte sich im feministischen Kollektiv «Les Insoumuses».

## Unerhörte Musen

Den Musen verdankt das Museum seinen Namen. Während die Gattin des Künstlers, Dichters, Regisseurs sich um die Kinder und den Haushalt kümmert, wird die Muse dann gerufen, wenn der kreative Flow ins Stocken kommt. Sie begeistert, küsst, hilft auf die Sprünge, regt an zu souveränen Akten, Geniestreichen, Meisterwerken. Auf diese Weise – hörig, flüsternd – fanden die Musen den Weg ins Bild und ins Museum. Oftmals sind sie nackt oder zumindest nur halb bekleidet. Sie sprechen selten von sich und ihren Anliegen, Interessen und Erfahrungen, sondern meist von dem, der sie für uns gebildet, sich eingebildet hat. Niemand kennt das Spiel der Musen – und ihr Dilemma – besser als eine Schauspielerin, die in der Filmindustrie ihr Geld verdient.

Der Beruf und die Erfahrung als Schauspielerin ist für *Delphine Seyrig* (geboren 1932 in Beirut, gestorben 1990 in Paris) Ausgangspunkt einer kritischen Reflexion über die gesellschaftlichen Rollen, die die Frauen konditioniert haben, und darüber, welche Rolle die Bilder des Kinos dabei spielen. Ihr feministisches Engagement fand einen monumentalen Ausdruck im Meisterwerk von Chantal Akerman *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975), in dem die Regisseurin, die Kamerafrau *Babette Mangolte* und sie als Schauspielerin in enger Zusammenarbeit die alltäglichen Gesten einer Hausfrau in grosses Kino übersetzten und den Mythos der Mutter (und der Prostituierten) demontieren.

Einen anderen Ausdruck fand Seyrigs Engagement in den audiovisuellen Arbeiten, die sie gemeinsam mit der Schweizer Videopionierin und Aktivistin *Carole Roussopoulos* (1945–2009) und ihrer Jugendfreundin *Ioana*



L'année dernière à Marienbad

Wieder als Kollektiv «Les Insoumuses», zunächst: «Les muses s'amuse», realisiert hat. Drei Musen, die ihre Skripte selber schreiben, selbst bestimmen oder mitbestimmen, ob und wen sie küssen, was und wann sie flüstern, diskutieren, wann sie schreien oder schweigen. Und zuhören, was andere zu sagen oder schreien haben.

Das Instrument für diese Selbstermächtigung war die Videokamera, eine Sony Portapak, die in Frankreich 1970 auf den Markt kam. Durch ihre Handlichkeit war sie sozusagen basisdemokratisch einsetzbar. *Jean-Luc Godard* hat die erste Kamera gekauft, *Roussopoulos* die zweite. Sie bot Kurse für Interessierte an und stellte die Kamera in den Dienst der Frauenbewegung. «Mr. and Mrs. Sony created a machine to give a voice to people directly involved.» Die direkt beteiligten Menschen hätten nie eine Stimme gehabt; immer hätten andere an ihrer Stelle gesprochen, Spezialisten, Gewerkschaftler, Politiker, sagt *Roussopoulos* in einem Interview mit ihrer Enkelin *Callisto McNulty*.

Ein Beispiel für Vormundschaft ist die Abtreibungsdebatte – 1972 in der Fernsehsendung «Samedi Loisirs», in der fünf ältere Männer und eine Frau über die (Pros und) Contras der Abtreibung diskutieren und über die Köpfe und Körper der Frauen hinweg die Legitimität dieser Kriminalisierung besiegeln. *Delphine Seyrig* schaltet sich per Video der Sendung zu und interveniert, indem sie spricht und dem wütenden Zittern ihrer Stimme einen Raum gibt: «Je ne suis pas à mon aise, parce que j'ai trop à dire, il y a un trop-plein...» Neben *Agnès Varda*, *Catherine Deneuve*, *Jeanne Moreau*, *Romy Schneider*, *Simone de Beauvoir* und vielen anderen prominenten Frauen hat auch sie

das im April 1971 im «Nouvel Observateur» veröffentlichte «Manifeste des 343 salopes» unterzeichnet und sich damit in die Liste jener eingeschrieben, die den Eingriff einer Abtreibung erlitten und sich so zur Fahndung ausgeschrieben haben.

Ein paar Jahre später sprachen die Prostituierten von Lyon durch die Videokanäle, die die «Insoumuses» eingerichtet haben: *Les prostituées de Lyon parlent* (1975). In jener Stadt, in der im Jahr 1895 Arbeiter der Lumière-Werke die Fabrik verliessen, besetzten im Jahr 1974 Sexarbeiterinnen eine Kirche und forderten Grundrechte, die ihnen als Mütter und steuerzahlende Bürgerinnen zustanden. Der Weg für die Vermittlung dieser Forderung war unklar, denn der Schritt aus dem Schutz der Kirche hinaus in die Öffentlichkeit hätte die polizeiliche Festnahme der Prostituierten bedeutet. *Carole Roussopoulos* erarbeitete sich und den Kameras der «Insoumuses» das Vertrauen dieser Frauen, und sie filmten schliesslich im Innern ihrer Festung. An den Aussenwänden der Kirche wurden Lautsprecher und Monitore angebracht, in deren Schutzraum die Prostituierten erschienen und von sich und ihrer Arbeit, ihren Sorgen und Anliegen erzählten. Grosse Menschentrauben versammelten sich vor den Boxen, und niemand fiel ihnen ins Wort.

In ihrem Film *Sois belle et tais-toi* lässt Seyrig im gleichen Jahr ihre Berufskolleginnen aus Frankreich und Hollywood zu Wort kommen und solidarisiert sie. Im Angesicht der sprechenden Schauspielerinnen steht die Kamera nicht auf dem Stativ, sondern wird von *Roussopoulos'* Hand möglichst ruhig gehalten. So verkörpert die Kamera den Modus des Zuhörens, jene empfangende Aufmerksamkeit, die den Protagonistinnen in ihrem Berufsalltag niemals zukommt. Der Film zeugt davon, wie



Jeanne Dielman Regie: Chantal Akerman



sich alle – auf je singuläre Weise – in einem ausschliesslich von Männern regierten Repräsentationssystem immer mehr langweilen, ärgern und schliesslich auf einen Wendepunkt zusteuern. «Cinema is one enormous masculine phantasm. It is a show for men by men». (Der Befund der Schauspielerin *Cindy Williams* entspricht der Diagnose von *Laura Mulvey*, die sie 1975 in dem für die Kunsttheorie bahnbrechenden Aufsatz «Visual Pleasure and Narrative Cinema» gefasst hat). *Maria Schneider* will nicht mehr nach Bernardo Bertoluccis Pfeife tanzen und schon gar nicht als Attribut der zentralen männlichen Figur. Durch ihre Arbeit halten sie – so das Dilemma – ein verkrustetes System aufrecht, perpetuieren jene von Männern definierte Ikonografie



Jeanne Dielman

weiter, liefern Ab- und Vorbilder, die die herrschenden Machtverhältnisse zementieren. Seyrigs Videointerview beschleunigt und realisiert den Prozess der Bewusstwerdung und geht mit eigenem Beispiel voran. «If women in cinema started writing, a lot of things would change.» (*Marie Dubois*)

Die Erfahrungen der Schauspielerinnen zeigen, dass die vorhandenen Rollen wenig an der Zahl sind und ohne Varietät. Besonders eng war es für *Maidie Norman* in den Fünfziger- und Sechzigerjahren in Hollywood. Aufgrund ihrer Hautfarbe konnte sie ausschliesslich Hausangestellte spielen, für die Rolle einer Sklavin war sie zu hell. Die Mägde, die sie verkörperte, waren natürlich fern davon, als solche im Zentrum zu stehen oder in ihrer Rolle auch nur ein bisschen Bedeutung zu haben. Eine andere Existenzform war für eine schwarze Frau im Repräsentationssystem des Westens wortwörtlich: unvorstellbar. Die weissen Frauen spielten in erster Linie – so *Rose de Gregorio* – Mütter oder Huren; die einen

anständig, am liebsten unbefleckt, die anderen möglichst ordinär, gefährlich und verwerflich. Dabei ist entscheidend, dass diese Figuren bereits in den Drehbüchern unterkomplex angelegt sind; dass den Schauspielerinnen als Trägerinnen von lebensweltlicher Erfahrung keinerlei Spielraum gewährt wird und damit keine Möglichkeit, ihre Figuren zu verstehen, zu interpretieren und ihre Kunst zur Entfaltung zu bringen. Die weiblichen Figuren, die aus den Drehbüchern hinaus auf die Leinwand treten, sollen nicht subjektiviert, das heisst nicht mit Intelligenz, Leidenschaft und Erfahrung erfüllt, sondern ausschliesslich verkörpert werden.

Für diese körperliche Verwandlung wird hingegen alles abverlangt: *Jane Fonda* erzählt, wie sie sich für ihre erste Rolle bei Warner Brothers den Kiefer hätte brechen sollen, die Brüste operieren und so weiter – weil es dem Regisseur gefiel. Nach der Maske haben viele der Schauspielerinnen sich nicht mehr wiedererkannt, und auch in die Rollen konnten sie sich meist nicht finden. Durch das Interview werden sie gewahrt (*Bechdel avant la lettre*), dass sie niemals Frauen gespielt haben, die zu anderen Frauen ein freundschaftliches, liebevolles Verhältnis pflegten.

Während Seyrig in den Sechzigerjahren mit Regisseuren wie *Luis Buñuel*, *François Truffaut* und *Jacques Demy* arbeitete und wie in *L'année dernière à Marienbad* die Geheimnisvolle spielte, fand sie seit ihrem Auftritt als und in *Jeanne Dielman* eine Möglichkeit, ihr eigenes Image der Diva infrage zu stellen und ihre Rollen auf unterschiedlichste Arten zu variieren. Die Arbeit mit *Liliane de Kermadec* an *Aloïse* (1975), dem Porträt einer Schweizer Pionierin der Art brut, die einen Grossteil ihres Lebens in psychiatrischen Anstalten verbrachte, war der Ausgangspunkt von Seyrigs langjährigem Interesse an der Antipsychiatrie, einer Bewegung, die Annahmen und Methoden der klassischen Psychiatrie grundlegend kritisierte. Dieses Interesse führte 1986 zu einer Begegnung mit *Mary Barnes*, Malerin und Mitautorin des Buches «Two Accounts of a Journey through Madness» (1973). Das Gespräch zwischen den beiden Frauen wurde von *Abraham Segal* im Film *Couleurs folie* (1986) dokumentiert und gibt Anlass, das Verhältnis von Kultur, Verrücktheit und Gesellschaft neu zu überdenken. Seyrigs postkoloniales Engagement, das sie ausgehend von ihrer Rolle in *Alain Resnais'* *Muriel ou le temps d'un retour* (1963) entwickelte, fand unter anderem Ausdruck in ihrer Mitarbeit in *Jane Fondas* Film *Femmes au Vietnam* (1972). Neben der Zusammenarbeit mit *Marguerite Duras* oder



Sois belle et tais-toi Regie: Delphine Seyrig

der Schweizer Regisseurin und Produzentin *Patricia Moraz* spielte sie auch in *Ulrike Ottingers* *Freak Orlando* (1981), worin sie – queer – die wechselnden Rollen von Lebensbaumgöttin, Mutter der doppelköpfigen Wundergeburt, siamesischer Zwillingshälfte, Kaufhausanragerin und Bunny beim «Wettbewerb der Hässlichen» durchläuft.

1982 schufen die «*Insoumuses*» das Centre audiovisuel Simone de Beauvoir, ein Archiv, das dem Gedenken der transnational geführten und anhaltenden Kämpfe der Frauen gewidmet ist und das es ermöglicht, die Überschneidungen zwischen der Geschichte des Kinos, des Videos und des Feminismus zu untersuchen.

Eva Kuhn

- Der Film *Delphine et Carole* von *Callisto McNulty* feierte an der Berlinale 2019 Premiere, und die Ausstellung «*Defiant Muses. Delphine Seyrig and the Feminist Video Collectives in France in the 1970s and 1980s*» läuft noch bis 23. März 2020 in der Reina Sophia in Madrid.



Delphine Seyrig am Klavier





#spicy

#discovery

#illegal

#escape



# Festival International de Films de Fribourg

34<sup>e</sup> 20 > 28.03 2020

fiff.ch #fiff2020