



Gaby Babić, Heide Schlüpmann, Hg.

„... weil nur zählt, was Geld einbringt“: Frauen, Arbeit und Film

Eine Publikation zu *Remake. Frankfurter Frauen Film Tage* 2021

“... It Only Counts if It Brings in Money”: Women, Work and Film

Remake. Frankfurt Women's Film Days 2021. A Publication

Unter Mitarbeit von Andrea Haller

Kinothek Asta Nielsen e.V.

„... weil nur zählt, was Geld einbringt“: Frauen, Arbeit und Film

5 Gaby Babić, Heide Schlüpmann, Einleitung

GESCHICHTE UND GEGENWART

- 11 Emma Goldman, Das Tragische an der Emanzipation der Frau, Ehe und Liebe, Der Frauenhandel
- 15 Simone Weil, Drei Briefe an Albertine Thévenon, Fabriktagbuch
- 18 Gisela Bock, Barbara Duden, Arbeit aus Liebe – Liebe als Arbeit
- 22 Barbara Duden, Von Forderungen von Frauen zu Anforderungen an Frauen
- 28 Vera Kamenko mit Marianne Herzog, Unter uns war Krieg. Autobiographie einer jugoslawischen Arbeiterin
- 34 Semra Ertan, Gedichte: Mein Name ist Ausländer, Gleiche Sorgen
- 37 Saidiya Hartmann, The Anarchy of Colored Girls Assembled in a Riotous Manner
- 41 Françoise Vergès, Kapitalozän, Abfall, *Race* und Geschlecht
- 47 Ruth Sonderegger, Was, wenn man die ausgebeutete Klasse nicht identifizieren kann, und wenn das auch noch gut und richtig wäre für den Klassenkampf?
- 50 Heike Klippel, Wenn eine Hausfrau Wissenschaft treibt

IM KINO

- 57 Miriam Hansen, „A woman's magic touch“: Weibliche Arbeit im amerikanischen Film
- 68 Shelley Stamp, Lois Weber im Hollywood der Frühzeit
- 77 Maud Nelissen, Die Musik für *Shoes* (1916)
- 79 Judith Mayne, *Working Girls* (1931)
- 84 Verena Mund, *Working girls* gibt's viele
- 89 Stephanie Rothman, Everything You Never Wanted to Know About Exploitation Films
- 92 Zur Filmarbeit von Edith Marcello, Gespräch
- 98 Zur Zusammenarbeit von Gisela Tuchtenhagen und Serap Berrakkarasu, Gespräch
- 102 Serjoscha Wiemer, Anke Zechner, 8 faule Bilder

FEMINALE / FEMME TOTALE

- 109 *Feminale*, Katalogintro 1984
- 110 *femme totale*, Einleitung Katalog 1987
- 112 Eva Hohenberger, Karin Jurschick, Zehn Jahre *Feminale* - zehn Jahre feministischer Film
- 118 Silvia Hallensleben, Erinnerungen an *Feminale* und *femme totale*
- 121 Annette Brauerhoch, *femme totale* im Revier. Ein Frauenfilmfestival in Dortmund
- 126 Frieda Grafe, Das kreative Geschlecht. Anlässlich des internationalen Frauenfilmfestivals in Paris

FRIEDA GRAFE

- 131 Karola Gramann, Heide Schlüpmann, „Ungenierte Unterhaltung“ – Frieda Grafe. Filmkritikerin
- 132 Frieda Grafe, Die saubere Architektur in Gefahr. Die Grandhotels in der Unterhaltungsindustrie.
- 137 Frieda Grafe, Filmhistorischer Hotelführer, Filme im Programm von *Remake*
- 142 Ute Holl, Frieda Grafe im Grandhotel Kino

„... It Only Counts if It Brings in Money“: Women, Work and Film

152 Contents

Remake 2021

- 280 Filmografie
- 286 Dank
- 286 Bildnachweis
- 287 Impressum

Ute Holl

Frieda Grafe im Grandhotel Kino

Der Witz am Hotel ist, dass an der Rezeption eine Identität oder deren Ausweis gegen eine Nummer eingetauscht wird. Und gegen einen Schlüssel, der am Ende wieder abgegeben werden kann. Hotelgäste können sich so ganz auf ihre Physis zurückziehen: Essen, Trinken, Duschen und Dösen, Sex, Drogen und tolle Dinner, falsche Nacktheit unter weißen Bademänteln und wilde Nächte mit oder ohne Frühstücksei: Was heute sauber sein soll und Wellness heißt, zeigt das alte Kino unumwunden als Exzess. An der Schlüpfrigkeit aller Hotelgeschichten setzt Frieda Grafe an, wenn sie das Grandhotel identifiziert als kinematographischen Topos par excellence. Wie das Grandhotel ist auch das Kino, so Grafe, nicht Ort der Identifikation, sondern der Verwandlung. Wie das Grandhotel ist Kino ein Versprechen auf ausgesetzte Identität und allerhand Durchlässigkeit: soziale, moralische, finanzielle. Andererseits wirft gerade der banale Spaß an der Vermischung den Blick auf die undurchlässige Ordnung, die sonst so herrscht.

Am kinematographischen Topos des Grandhotels, den Frieda Grafe in ihrem postum erst vollständig veröffentlichten Text „Die saubere Architektur in Gefahr. Die Grandhotels in der Unterhaltungsindustrie. Mit: Filmhistorischer Hotelführer“ entfaltet, lässt sich auch ihr eigenes Wahrnehmen, Schreiben und Denken, ihr analytisches Verfahren beschreiben. Am Kino legt sie eine eigentümliche Ambivalenz von Schein und Erscheinung frei und damit eine Transparenz der Bilder, durch die Geschichte zum Vorschein kommt; im Phantasmatischen der Filme entziffert sie die Realität einer Gesellschaft aus deren Wunschstruktur; nicht ein zentraler Plot interessiert sie, sondern die labyrinthische Struktur von Filmen, in denen, wie in Fluren der Grandhotels, eine minotaurische Macht zu vermuten ist. Das Kino kassiert, nach Grafe, die Unterscheidung von Fiktion und Realität zugunsten der dokumentierten Wirkung von Wahn und Wünschen. Aus dem Unterhaltungskino, Screwballs, Grotesken und Wheepies, destilliert Grafe soziale Kräfteverhältnisse.

Vor allem sieht sich Frieda Grafe im Kino nicht als Beobachterin, sondern beobachtet sich selbst als Teil eines Publikums, das im Kino einem verlorenen Begehren begegnet oder begegnen will, so wie man in Lobbys rumhängt, auf mögliche Begegnungen wartet, ein Geschäft oder Kassiber. Hotelgäste, schreibt Grafe, fühlen sich als Angeschauter im Schauspiel der Welt, wollen nicht Publikum sein, sondern „im Kino in

Erscheinung treten“ (S. 87). Spricht sie da von Gästen im Film? In Hotels? Oder von eigenen Erfahrungen? Weil Grafe das Autobiographische nicht ausschließt – auch wenn sie es einsetzt wie das filmische *Off*, dem sie viele Texte gewidmet hat –, kommt sie auf wahre Geschichten des Kinos. Als Filmkritikerin hat sie viel Zeit im Kino verbracht und auf Festivals, das heißt, in Hotels. Auch da behielt sie häusliche Routinen bei, beginnt – wie wir aus Briefen wissen – sehr früh am Morgen zu arbeiten, um dann, mittags, zunächst ein Bad zu nehmen. Sie weiß, wovon sie schreibt. Und auch, dass die Bäderindustrie die ersten Filmfestspiele organisierte, um Betten auszulasten in der Off-Saison. Hotels bestimmen die Lage des Kinos. Und sein nomadisches Personal fühlt sich im Hotel zuhause, zeigt sich selbst am Nullpunkt des Wohnens. Hotel- und Bühnenarchitektur wurden oft von denselben Baumeistern konstruiert, bezahlt von denselben Financiers, und sie verraten das Architektonisch-Unbewusste ihrer Planer – seltener waren es Planerinnen. Grandhotels wie die Grand Tour oder große Kunst sind immer zugleich Dokumente von Ausbeutung und Kolonialismus. Das Kino, zeigt Grafe, zeigt das. Und auch wie beides im Grandhotel austauschbar wird, Kultur und Barbarei. Verkommener Adel und spekulierendes Bürgertum, altes Europa und neues Amerika, Subalterne in Uniformen und Millionäre im Bademantel zeigen sich im Kino als verwechselbar, lächerlich und dadurch erkenntlich. Weil Frieda Grafe ihre Filmanalysen auf sehr konkrete Untersuchungen der Hotelarchitektur stützt, kann sie zeigen, dass im Grandhotel „Film- und Sozialgeschichte einander reflektierend erhellen“ (S. 78). Wie in den kristallinen Texten von Grafe auch. Keine Priorität im Verhältnis von philosophischen Begriffen und Bildern des Showgeschäfts.

Frieda Grafe schließt aus konkret gebauten Formen auf die Bedingungen jeder Anschauung, auf Tricks und Tücken der Bewusstseinsindustrie, die sie, immer ein wenig von Paris her die Deutschen über ihr Deutsch belehrend, „Schaugeschäft“ nennt und die „wechselnde Allianz von Sensationsarchitektur und Schaugeschäft“ (S. 79) beschreibt. Unsere eigenen Augen stehen auf dem Spiel, nicht irgendeine Schaubude. Auge und Körper, Denken und Empfinden, Körpertechniken (darunter das Baden) und Philosophie halten sich im Kino und in den Texten von Grafe in Schach. Die Strategie von Frieda Grafes Texten zum Film heißt, in der radikalen Konkretion kritische Theorie aufzutreiben.

Grandhotels entdeckt Frieda Grafe auch medienarchäologisch. Das Hotel ist nicht nur die Trennung von Identität und Physis, von Öffentlichkeit und Intimität, von Individuum und Kollektiv, sondern

zugleich deren Kurzschluss unter Material- und Medienbedingungen. Die technischen Infrastrukturen, die das Hotel zusammenhalten, machen es auch attraktiv für Dreharbeiten: die Stromversorgung, mit der Zimmer beleuchtet oder Anwesenheit vorgetäuscht werden kann, die vielen Telefone, deren Kabel sich in Mitchell Leisens *Easy Living* (USA 1937) restlos verknoten, Telefonzentralen, anonyme Telefonstimmen, Videoüberwachung. Diese Infrastrukturen, zeigt Grafe, stellen verbotene Beziehungen her, produzieren erst die Agentinnen, Ehebrecherinnen, Fassadenkletterinnen, die das Kino dann verfilmt. Das Phantasmatische des Hotelbetts, der Hotelküche, der Drehtüren und des filmischen Lifts, der Lobby als Lobby, Ort zwischen innen und außen, privat und öffentlich, an dem auch Frauen im Film ungestört Geschäfte machen, realisiert jeder Film, den sie beschreibt, auf einzigartige Weise. Das Kino in seiner sehr materiellen, der medialen und ressourcen- wie energieverschlingenden Weise, Bilder zu machen, ist *host*, Gastgeber dieser Phantasien, *hôte*, und zugleich, wie Michel Serres zu diesem komischen Begriff bemerkt, Feind, Opfer und Aufbewahrungsort – wie das Hôtel und seine Dienstboten, die immer auch Boten seltsamer Übertragungen sind.

Frieda Grafe treibt der Filmkritik jede Idee der Repräsentation, der Illustration sozialer Verhältnisse aus. Was sie anlässlich von Marguerite Duras' *India Song* notiert, gilt auch für ihr eigenes Schreiben: Dass sie „mit dem Geschriebenen an der Destruktion des filmischen Repräsentationsraums“ (S. 104) arbeitet. Grafes Verfahren, aus partikularen Filmformen philosophische Überlegungen zu destillieren, bringt sie auch andersherum in Anschlag: kein sauberer Überbau ohne materielle Baustellen, kein Wissen und keine Übertragung ohne konkreten Dreck und Abfall; kein Gedanke, der nicht erst aufgeschrieben wäre, mit oder ohne Frühstück; keine Phantasie ohne materielle Bilder und Klänge; kein Licht ohne Kabel, keine *haute cuisine* ohne konkrete Handgriffe der Köchinnen, keine Liebe im Hotel ohne Badezimmer, nirgends Sauberkeit, kein Wellness, und schon gar kein *goodness*. Hotelgeschichten sind immoralische. Ihre Schönheit ist, dass sie die Bedingungen zufälliger Zusammentreffen zeigen. Im Kino werden diese Begegnungen einfach weitergetrieben.

Ute Holl

lehrt Medienästhetik an der Universität Basel und forscht zur Wissens- und Wahrnehmungsgeschichte audiovisueller Medien.





Gaby Babić, Heide Schlüpmann, Hg.

“... It Only Counts if It Brings in Money”: Women, Work and Film
Remake. Frankfurt Women’s Film Days 2021. A Publication

In collaboration with Andrea Haller

Kinothek Asta Nielsen e.V.

“... It Only Counts if It Brings in Money”: Women, Work and Film

154 Gaby Babić, Heide Schlüpmann, Introduction

HISTORY AND PRESENT

- 159 Emma Goldman, The Tragedy of Woman's Emancipation, Marriage and Love, The Traffic in Women
- 164 Simone Weil, Three Letters to Madame Albertine Thévenon, Factory Journal
- 167 Gisela Bock, Barbara Duden, Labor of Love – Love as Labor
- 170 Barbara Duden, From Demands by Women to Demands Placed on Women
- 176 Vera Kamenko with Marianne Herzog, Among Us There Was War. Autobiography of a Yugoslavian Woman Worker
- 182 Semra Ertan, Poems: My Name is Foreigner, Same Sorrows
- 184 Saidiya Hartmann, The Anarchy of Colored Girls Assembled in a Riotous Manner
- 188 Françoise Vergès, Capitalocene, Waste, Race, and Gender
- 192 Ruth Sonderegger, What if the Exploited Class Could Not Be Identified, and What if That Were Good and Necessary for the Class Struggle?
- 195 Heike Klippel, When a Housewife Pursues Scholarship

IN THE CINEMA

- 201 Miriam Hansen, “A Woman's Magic Touch”. Female Work in American Film
- 211 Shelley Stamp, Lois Weber in Early Hollywood
- 219 Maud Nelissen, The Music for *Sboes* (1916)
- 221 Judith Mayne, *Working Girls* (1931)
- 225 Verena Mund, “Working Girls” Aplenty
- 230 Stephanie Rothman, Everything You Never Wanted to Know about Exploitation Films
- 233 Conversation, On the Film Work of Edith Marcello
- 239 Conversation, On the Collaboration of Gisela Tuchtenhagen and Serap Berrakkarasu
- 243 Serjoscha Wiemer, Anke Zechner, 8 Lazy Images

FEMINALE / FEMME TOTALE

- 249 Eva Hohenberger, Karin Jurschick, Ten Years of the *Feminale* – Ten Years of Feminist Film. An Introduction
- 254 Silvia Hallensleben, My Memories of *Feminale* and *femme totale*
- 257 Annette Brauerhoch, *Femme totale* in the “Revier”. A Women's Film Festival in Dortmund
- 261 Frieda Grafe, The Creative Sex. On the Occasion of the International Women's Film Festival in Paris

FRIEDA GRAFE

- 265 Karola Gramann, Heide Schlüpmann, “Uninhibited entertainment” – Frieda Grafe. Film Critic
- 266 Frieda Grafe, Beautiful Architecture at Risk. The Grand Hotels of the Entertainment Industry
- 271 Frieda Grafe, Film-Historical Hotel Guide, Films at *Remake*
- 276 Ute Holl, Frieda Grafe in the Grandhotel Cinema

Ute Holl

Frieda Grafe in the Grand Hotel Cinema

The funny thing about hotels is that you exchange your identity or an ID card for a number at the reception desk, and for a key that you turn in again when you leave. This allows hotel guests to be able to retreat completely into their physical nature: food, drink, showers and dozing; sex, drugs and wonderful dinners; false nakedness under white bathrobes, and wild nights with or without a breakfast egg. Things that are meant to be clean today and that fall under the rubric of “wellness” are frankly portrayed as excessive in old-time cinema. Frieda Grafe takes the lewdness of all hotel stories as a starting point when she identifies the Grand Hotel as a cinematographic topos par excellence. The cinema, like the grand hotel, is not a place of identification but of transformation, says Grafe. Like the grand hotel, the cinema promises suspended identity and a great deal of permeability: social, moral, financial. On the other hand, it is precisely people’s mundane pleasure in commingling that sheds light on the impermeable order that otherwise prevails.

Frieda Grafe’s own perception, writing and thinking, her analytical process, can be characterized using the cinematographic topos of the Grand Hotel, which she unfolds in her text “Modern architecture at risk. Grand hotels in the entertainment industry. With film history hotel guide” – which was only published in its entirety posthumously. She uncovers a peculiar ambivalence of appearance and vision in the cinema, and thus a transparency of images that bring history to light. In the phantasmatic elements of films, she decodes the reality of a society from its structure of desire; it is not the central plot that interests her but the labyrinthine structure of films in which a Minotaurian power is suggested, like in the hallways of grand hotels. According to Grafe, the cinema quashes the distinction between fiction and reality in favour of the documented effect of delusion and desire. Grafe distills social power relations from mainstream cinema – screwball comedies, slapstick and weepies.

Frieda Grafe does not see herself first and foremost as an observer in the cinema. Rather, she observes herself as a member of an audience that encounters, or wants to encounter, a lost desire in the cinema, the way we hang around in lobbies waiting for potential encounters, transactions or secret messages. Hotel guests, she writes, feel as though they are being watched as part of the theatre of the world; they want not

to be in the audience but to “make an appearance in the cinema”. (p. 87) Is she speaking here of the guests in films? In hotels? Or of her own experiences? Since Grafe does not exclude autobiographical elements – she employs them in a kind of cinematic off-camera technique, about which she wrote many times – she ends up with real cinema stories. As a film critic, she spent a great deal of time in the cinema and at festivals – that is, in hotels. There too, she kept to domestic routines (as we know from letters), beginning work very early in the morning to then take a bath at mid-day. She knows whereof she writes. She also knows that the health resort industry organised the first film festivals to occupy beds during the off-season. Hotels determine the situation of the cinema. And cinema’s nomadic staff feels at home in hotels, displaying themselves at the ground zero of living. Hotel and stage architecture were often constructed by the same builders and paid for by the same financiers; they reveal the architectural unconscious of their planners – who were rarely women. Grand hotels, like grand tours and great art, always document exploitation and colonialism. Grafe shows us that cinema shows this. And she shows us how culture and barbarism are exchangeable in the grand hotel. Degenerate aristocrats and speculative bourgeoisie, old Europe and new America, subordinates in uniform and millionaires in bathrobes reveal themselves to be interchangeable in the cinema, ridiculous and therefore recognisable. Because Frieda Grafe bases her film analyses on very specific investigations of hotel architecture, she can show that in a grand hotel, “film and social history reflectively cast light on one another” (p. 78). This also happens in Grafe’s crystalline texts: there is no priority in the relationship between philosophical ideas and show-business images.

From concretely built forms, Frieda Grafe extrapolates the circumstances of every observation, the tricks and vagaries of the consciousness industry, which she calls “show business” – always a bit didactic towards Germans from her position in Paris. She describes the “shifting alliance between sensational architecture and show business” (p. 79). Our own eyes, and not some sort of show booth, are at stake. The eye and the body, thought and perception, physical techniques (including bathing) and philosophy keep each other in check – in the cinema and in Grafe’s texts. The strategy in Frieda Grafe’s writings on film is to find critical theory in radical concretion.

Frieda Grafe also looks at grand hotels from a media-archaeological point of view. The hotel not only represents the separation of identity from physicality, of the public sphere from intimacy, of the individual

from the collective; at the same time, it represents their short-circuit under material and media conditions. The technical infrastructures that hold the hotel together make it attractive for film shoots: the power supply, which can illuminate rooms or simulate people's presence; the many telephones, whose cables get hopelessly tangled in Mitchell Leisen's *Easy Living* (USA, 1937); telephone switchboards, anonymous telephone voices, video surveillance. Grafe shows how these infrastructures establish forbidden relationships and produce the agents, adulterers and cat burglars who are then filmed for the cinema. The phantasmatic elements of the hotel bed, the hotel kitchen, the revolving doors and the cinematic lift; the lobby as lobby, the space between inside and outside, private and public, where even women can make deals undisturbed on film; every film that she describes realises these elements in its own way. The cinema, with its very material media, resource and energy-consuming way of making images, is the host – the *hôte* – of these imaginings, and at the same time, as Michel Serres notes of this odd term, it is its enemy, victim and depository – like the *hôtel* and its staff, who are also always messengers with strange deliveries.

Frieda Grafe drives every notion about representation, about illustration of social relations, out of film criticism. Her note regarding Marguerite Duras' *India Song* also applies to her own writing: she works "with writing to destroy the cinematic representational space" (p. 104). Grafe also inversely takes her process of distilling philosophical musings from particular film forms into account: there is no clean superstructure without physical construction areas; no knowledge and no transmission without concrete dirt and rubbish; no thought that is not written down first – with or without breakfast. There is no imagination without physical images and sounds; no light without cables, no *haute cuisine* without the specific movements of cooks, no love in the hotel without bathrooms, no cleanliness or wellness anywhere, and certainly no goodness. Hotel stories are immoral stories. Their beauty lies in the way that they show the conditions that lead to coincidental encounters. These encounters simply continue on in the cinema.

Translated from German by Brenda Benthien

Ute Holl

teaches media aesthetics at the University of Basel and researches the history of knowledge and perception of audiovisual media.



Dank an

- alle Autor*innen, die Beiträge zu diesem Buch geschrieben oder uns Texte zur Verfügung gestellt haben
- die Gesprächspartner*innen
- die Übersetzer*innen
- die Rechteinhaber*innen
- das Archiv des Internationalen Frauenfilmfestivals Dortmund | Köln e. V., Christian Liemke, Silke J. Rübiger und Maxa Zoller
- den Filmverleih Milestone Film & Video, Dennis Doros und Amy Heller
- Feminale e.V., Carla Despineux, Regina Eichen, Eva Hohenberger, Karin Jurschick, Marion Kranen und Katja Mildnerberger

Besonderen Dank an

- die Übersetzerinnen Ruth Fühner, Christine N. Brinckmann
- die Korrektorinnen Agnes Katzenbach, Lindsey Fairhurst
- Silvia Kontos und Karin Walser für die Titelinpiration
- Slave Cubela und Jan Wetzel für ihre Literaturhinweise
- Nadine Aldag für die Scans und Formatierungen von Texten
- Julia Forgacs für das Transkribieren der Interviews
- Ute Holl, Friederike Horstmann, Sissi Tax

Bildnachweis

Umschlag außen *Essere donne*, Quelle: Fondazione Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico (AAMOD); U2 + Vorsatz 1 *Pierburg – Ihr Kampf ist unser Kampf*, ©Edith Marcello/David Wittenberg; Vorsatz 2 *Essere donne*, Quelle: AAMOD; U4 + Vorsatz *Ekmek parasit/Geld fürs Brot*, ©Arsenal – Institut für Film und Videokunst e.V.; S. 10 Emma Goldman (sitting in a chair and facing the camera, in a room in Chicago, Illinois.), 1906, Chicago Daily News Collection, Quelle: Archiv des Chicago History Museum; S. 21 Quelle: „Frauen und Wissenschaft. Beiträge zur Berliner Sommeruniversität für Frauen. Juli 1976“, Courage Verlag Berlin 1977, S. 186; S. 27 *Kampf um ein Kind*, ©Ingemo Engström; S. 33 *Pierburg – Ihr Kampf ist unser Kampf*, ©Edith Marcello/David Wittenberg; S. 40 Rush Hour, NYC, 1988, ©Jamel Shabazz; S. 46 *Pierburg – Ihr Kampf ist unser Kampf*, ©Edith Marcello/David Wittenberg; S. 55 *Idhi katha matramena/Is This Just a Story?*, ©Copyright Arsenal – Institut für Film und Videokunst e.V.; S. 56 Lois Weber am Set von *The Dumb Girl of Portici*, ©Milestone Film & Video; S. 67 Miriam Hansen, Dartmouth, 2008 ©Karola Gramann; S. 76 *Shoes*, ©Milestone Film & Film; S. 78 Archiv Hartung; S. 83 Dorothy Arzner directs a scene in *Working Girls*, ca. 1931, Quelle: Hulton Archive/Getty Images; S. 88 Bibliotheksausweis des Buches „Women at Work“, (Hrsg.) William L. O'Neill; S. 107 *Engelein*, ©FMB; S. 108 Collage der ersten Programmhefte von *Feminale* (1984) und *femme totale* (1987); S. 117 Cover Programmheft *Feminale* 1972; S. 125 Logo *femme totale*; S. 129 ©Feminale e.V.; S. 130 Frieda Grafe, ©Igor Patalas; S.145 *Double Whoopee*, ©Beta Film; S. 146–147 Collage: *La reprise du travail aux usines Wonder; Mujeres de el Planeta*, Quelle: EZEI; *Essere donne*, Quelle: AAMOD; S. 148–149 Collage: *The Working Girls* ©Copyright Rothman; *Pierburg – Ihr Kampf ist unser Kampf*, ©Edith Marcello/David Wittenberg; *Essere donne*, Quelle: AAMOD; S. 150 *Pierburg – Ihr Kampf ist unser Kampf*, ©Edith Marcello/David Wittenberg; S. 158 Emma Goldman, 1911, George Grantham Bain Collection, Quelle: Library of Congress; S. 163 *Shoes*, ©Milestone Film & Video; S. 166 Simone Weil, Wikipedia, Unknown photographer; S. 175 Poster „Capitalism also depends on domestic labour“ von See Red Women's Workshop (1983); Quelle: „Reproduktionskonten fälschen!: Heterosexualität, Arbeit & Zuhause“, 1999, (Hrsg.): Pauline Boudry, Brigitta Kuster, Renate Lorenz, S. 33; S. 187 Mitglieder der Taylor Familie am Strand in Martha's Vineyard, Foto: Ouida F. Taylor, Collection of the Smithsonian National Museum of African American History and Culture, Gift of Dr. Teletia R. Taylor and descendants of Geraldine A. Taylor; S. 194 *The Far Road*, ©Kiroku Eiga Hozon Sentai; S. 200 *Be Natural – The Untold Story of Alice Guy-Blaché*, ©Copyright Filmperlen; S. 210 Miriam Hansen und Heide Schlüpmann, Dartmouth 2008, ©Karola Gramann; S. 218 *Shoes*, ©Milestone Film & Video; S. 220 Lois Weber at Piano, ©Milestone Film & Video; S. 229 und 232 Stephanie Rothman, Quelle: Privatarchiv Rothman; S. 238 *Pierburg – Ihr Kampf ist unser Kampf*, ©Edith Marcello/David Wittenberg; S. 242 *Idhi katha matramena/Is This Just a Story?*, ©Copyright Arsenal – Institut für Film und Videokunst e.V.; S. 247 Starpostkarte, „Asta Nielsen in ihrem Heim.“ Foto Wilhelm Willinger, Verlag Hermann Leiser, Berlin-Wilmersdorf, No. 8642, 1910er; S. 248 Round Table *femme totale* 1987, Quelle: Archiv des Internationalen Frauenfilmfestivals Dortmund | Köln e.V.; S. 264 Frieda Grafe mit Eric de Kuyper, ©Karola Gramann; S. 279 *Double Whoopee*, ©Beta Film

Impressum

... weil nur zählt, was Geld einbringt“: Frauen, Arbeit und Film
Eine Publikation zu Remake, Frankfurter Frauen Film Tage 2021

“... It Only Counts if It Brings in Money“: Women, Work and Film
Remake, Frankfurt Women's Film Days 2021. A Publication

Herausgegeben von Gaby Babić und Heide Schlüpmann
unter Mitarbeit von Andrea Haller

Textauswahl und Redaktion zum Kapitel *Feminale / femme totale* und dem Beitrag zu
Edith Marcello Borjana Gaković

Textauswahl und Redaktion zum Kapitel Frieda Grafe und den Beiträgen zu *Shoes*
Karola Gramann

Redaktion Andrea Haller
Redaktionsassistentin Feven Haile
Gestaltung Sabine Hartung
Übersetzungen Brenda Benthien, Atlanta Ina Beyer, Gisela Bock, Christine N.
Brinckmann, Ruth Fühner, Andrea Haller, Sam Langer, Can-Peter Meier, Joel Scott
Korrektur Agnes Katzenbach, Lindsey Fairhurst
Druck und Herstellung Druckerei E. Sauerland, Gelnhausen
Auflage 500

Frankfurt am Main, 2021

ISBN 978-3-00-070348-5

Eine Publikation der Kinothek Asta Nielsen e.V.
Stiftstraße 2, 60313 Frankfurt am Main
info@kinothek-asta-nielsen.de
www.remake-festival.de

Wir haben uns bemüht, die Rechteinhaber*innen bei Text und Bild immer zu ermitteln. Das ist leider nicht in allen Fällen gelungen. Wir bitten gegebenenfalls um Kontaktaufnahme.

www.kinothek-asta-nielsen.de