

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 37 (1985)
Heft: 7

Artikel: Frauen im Defizit
Autor: Hager, Beatrice
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-932262>

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: 13.05.2025

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

Beatrice Hager

Frauen im Defizit

rung gerufen werden, dass die einzelne Frau nicht allein ist, dass sich viele Frauen auf den Weg gemacht haben. Darum sind Filme über Rollenzwänge, Unterdrückung und Prostitution wichtige Anregungen, sind Spiegel, die in reiner Form zeigen, was in diffuser Art jede Frau aus eigener Erfahrung kennt.

Frauenmythen: Produkt narzisstischer Männerphantasie

Der Film ist ein starkes Medium, um Ideologien auszudrücken. Bevor Frauen die Kamera selbst in die Hand nahmen – solche Ausnahmen gab es seit den Anfängen des Films – fand man sie in der Produktion meist nur in Nebenrollen oder als Schauspielerinnen. In ihren Anfängen untersuchte die feministische Filmkritik daher das Frauenbild der klassischen Hollywood-Filme. Die «Cahiers du Cinéma» kamen in ihrer beispielhaften Analyse von Sternbergs «Morocco» zum Schluss, dass, obwohl viele klassische Hollywoodfilme in der Hauptrolle von Frauen besetzt waren, diese in ihrer Eigenart nicht existieren. Ihre Rollen waren so gestaltet, dass gewährleistet blieb, dass der Mann im Mittelpunkt des Universums verbleibt. Es gibt keinen Gegensatz weiblich/männlich, sondern lediglich männlich/nicht männlich; das wird von Sternberg mit der Verwendung von Männerkleidern etabliert, die das Bild der Dietrich einhüllen.

Frauen konnten weder ihre eigene Geschichte erzählen noch ihre Rollendarstellungen kontrollieren. Das Bild der Frau war von Männern ersonnen und bewegte sich zwischen den Polen mittelalterlicher Morallehre, nämlich zwischen Laster und Tugend. Schauspielerinnen

konnten nur Karriere machen, wenn sie sich entweder als Vamp oder als anständiges Mädchen verkaufen konnten.

Kino ist bekanntlich nur eine Verstärkung dessen, was als Ideologie der jeweiligen Gesellschaft gesehen werden kann, denn das Kino muss sich weit mehr als jede andere Kunstform am Geschmack des breiten Publikums orientieren und dieser war jahrzehntlang ein männlicher Geschmack. Bei diesem Publikum funktionieren Frauen als Fetisch für falsche und entfremdete Träume. Frauen dienen als Objekt für narzisstische Phantasien. Wie Freud festgestellt hat, ist jeder Fetischismus Phallusersatz. Interessant in diesem Zusammenhang ist das Image von Mae West. «Viele Frauen haben in ihrer Parodie des Star-Systems und ihre verbale Aggression den Versuch hineininterpretiert, die männliche Dominanz im Film zu unterminieren: Sehen wir aber genauer hin, so entdecken wir viele Spuren von Phallusersatz in ihrer Erscheinung, die genau das Gegenteil andeuten. Schon ihre Stimme ist stark männlich, macht auf das Fehlen eines Mannes aufmerksam und etabliert die Zweiteilung in männlich/nicht männlich. Die Charakteristisch phallische Kleidung hat fetischistische Elemente. Das weibliche Element, das eingeführt wird, drückt ödipale männliche Phantasie aus. Mit andern Worten, das Erscheinungsbild von Mae West stimmt auf der unbewussten Ebene vollständig mit der sexistischen Ideologie überein» (Claire Johnston in «Frauen und Film», Nr. 11, S. 12/13).

Als diese Ideologie ins Wanken geriet, gab es vor allem zu Anfang der siebziger Jahre eine wahre Inflation von sogenannten «Frauenfilmen». Unter dem Einfluss der Frauenbewegung wurden Frauen realistisch und

Zum internationalen Frauentag zeigte die Ofra (Organisation für die Sache der Frau) zusammen mit dem Filmpodium in Zürich ein Marathonprogramm mit Frauenfilmen.

Den meisten Filmen haftete etwas Depressives an. Obwohl kaum ein Thema direkt mit mir oder den meisten meiner Bekannten zu tun hatte, war ich danach ziemlich geschafft und betroffen. Wiederholt trat mir jene «hilflose Wut in flüssiger Form» in die Augen. Frauenleben, welch ein Los! Frauen im Defizit, jener Ort, an den sich so viele in fataler Weise gewöhnt haben. Dabei haben Frauen schon so viel Kraft und Mühe eingesetzt, um bessere Bedingungen zu erkämpfen, ein Bewusstsein unserer selbst und Eigenständigkeit zu erlangen. Aber das jahrtausendalte Erbe haftet an den Frauen wie ein Schatten.

An der Berlinale liefen zwei Filme, «Flügel und Fesseln» von Helma Sanders-Brahms und «La Femme de l'hôtel» von Léa Pool, die Frauen zeigen, wie sie erschöpft sind, zermürbt vom Viel-Fronten-Kampf. Ich glaubte, darin den Stand der Dinge zu erkennen. Aber Frauen geben nicht auf. Auch wenn die Euphorie der Frauenbewegung sich etwas verflüchtigt hat. Es muss immer wieder in Erinne-

Männliche Dominanz im klassischen Hollywoodfilm, auch wenn Frauen die Hauptrolle tragen. Marlene Dietrich in «Morocco» von Josef von Sternberg.



ohne Glamour dargestellt. Diese Filme, die von Männern gemacht wurden, trugen dem Umstand Rechnung, dass ein Teil des Publikums eine Bewusstseinsänderung mitgemacht hatte. Aber auch diese Rollen zeigen wirkliche Frauen bestenfalls in gefilterter Form. Vielmehr artikulierten hier Männer ihre eigenen Erfahrungen. Die Frauenrollen bei Altman, Cassavetes, Scorsese und Zinnemann oder Fassbinder, Tanner und Goretta dienen nur als Katalysator für die zivilisierte Kaputttheit des Mannes. Sie repräsentierten alle Unterdrückten und Ausgebeuteten, sie waren die Rebellinnen und die Hoffnung in einer von Männern beherrschten Welt. Sie waren die positive Vision, auf die Männer das Konzept von psychischer Ganzheit projizierten. Dennoch thematisierten diese Filme eine gewisse Andersartigkeit der Frau, und gleichzeitig gestehen Männer in einer Art schöpferischem Missverständnis das Versagen ihrer Geschlechtsherrschaft.

Graben nach eigener Geschichte

Aus den vorangegangenen Ausführungen wird klar, dass für Frauen, die über Frauen und für Frauen Filme machen wollten, in der herrschenden Kinostuktur kein Platz war. Im Vordergrund stehen für die meisten Filmemacherinnen Themenbereiche, die sie selbst angehen. Frauen müssen bei sich selbst und bei anderen immer wieder darauf pochen, die eigene Geschichte, die eigenen Empfindungen ernst zu nehmen. Dies ist vergleichbar dem diffusen Gefühl, einen Schrei ausstossen zu müssen, weil andere Artikulationsmöglichkeiten schlecht gelernt wurden. Jutta Brückner schreibt: «Filme von Frauen sind Spurensuche, Identitätsversicherung als Thema von Filmen und Prozessen des Films, Hoffnungsgeschichten auf ein selbst-bewusstes Leben, in dem fühlend gedacht werden kann.»

Die gewählten Themen spiegeln dann vorerst den Notstand, das Defizit von Frauen: Frustra-

tion, Verletzung, Unterdrückung. Es entstanden Filme über Abtreibungs- und Verhütungsfragen, über die Probleme am Arbeitsplatz und über weibliche Sexualität. «Die Frauenbewegung hat ganz materialistisch und einfach bei sich, am eigenen Körper angefangen und von daher ihre Rechtlosigkeit und Fremdbestimmtheit aufgedrösel» (Helke Sanders in «Frauen und Film», Nr. 15, S. 9).

Diese mehr inhaltlich als formal motivierten Filme tragen dann auch die Merkmale, die typisch sind für Produkte, die Unterprivilegierte in Gettos hervorbringen: Sie sind unprofessionell, ärmlich und auf enge Verwendungszusammenhänge hin konzipiert, polemisch und militant. Zu berücksichtigen ist auch die Schwierigkeit von Frauen, die sich kaum aus einer Abhängigkeit gelöst haben, plötzlich als Macher zu funktionieren. In einer Untersuchung über sprachliche Herrschaftsformen stellte Majorie Goodwin fest, dass schon kleine Jungen in ihrer Sprache viel häufiger Direk-

tiva, das sind Handlungsanweisungen, in Form von expliziten Imperativen brauen: «Gib mir die Zunge / geh weg / halt dein Maul», während Mädchen eher Sätze bilden wie: «Wir wollen sie anmalen / komm wir suchen welche / wir können das so machen». Gerade Filmproduktion, die in gewissem Sinn Generalstabsarbeit ist, ist eine harte Prüfung in Durchsetzungskraft für viele Frauen.

Dokumentarfilm aus dem Getto

Filmmacherinnen mieden lange Zeit den Spielfilm (bzw. sie wurden nicht zum Napf vorgelassen). Aus politischen, technischen, finanziellen und organisatorischen Gründen produzierten Frauen mehrheitlich Dokumentarfilme. In der Form des «cinéma direct» fanden jene eine Plattform, die sonst nicht zu Wort kommen. Ohne manipulierenden Kommentar sprechen Menschen für sich selbst. Hier wird Realität in Bildern gefasst, die man sonst nirgends formuliert.

An den diesjährigen Frauenfilmtagen wurden mehrere Dokumentarfilme gezeigt. Sowohl «Was denken Sie von mir?» von Cornelia Schlingmann (BRD 1978) wie auch «Alles hat hier seinen Preis» von Petra Haffter (BRD 1977) sind Filme über Prostitution. Hier tritt die Geringschätzung der Frau, die Degradierung zum Objekt, zur blossen Ware am stärksten hervor. Der Körper der Frau oder das Abbild davon kann gegen Geld gekauft werden. Wahrscheinlich war kaum eine der Frauen, die am Frauenfilmfestival im Kino sass, direkt verwickelt in diese Problematik. Dennoch machten die beiden Filme allgemein betroffen: Frauenkörper für Männer zum Spektakel inszeniert, abgetrennt vom Selbst sind eine

schmerzliche Erfahrung vieler. In «Was denken Sie von mir?» sind Interviews mit Prostituierten aufgezeichnet. Nur zaghaft reden sie über ihre Arbeit und was sie dazu gebracht hat. Da ist nicht die Spur eines Charmes des «ältesten Gewerbes», wie er vereinzelt in Hollywood- und anderen Produktionen vorgegaukelt wird. Sondern hier berichten Frauen von ihrer Angst vor perversen Freiern und brutalen Zuhältern, vom Ekel vor ungewaschenen Klienten, die sich einbilden, es mache den Frauen auch noch Spass.

In «Alles hat hier seinen Preis» von Petra Haffer wird die Arbeit von Animationsdamen in Bremer Bars aufgezeichnet. Ihr Job ist es, den Besuchern Geld für teure Getränke aus der Tasche zu leiern. Bekleidet mit einem Fummel, der so ziemlich alles zeigt, was Mann gern sieht, müssen sie mit dem Kunden trinken und ihn unterhalten, so wie er's eben wünscht, bzw. was er eben bezahlt. Der Status von Barfrauen ist schwierig. Einerseits ist der Job moralisch anrühlich, worunter sie leiden, andererseits führen sie ihn aus wie jeden anderen Beruf.

An der Oberfläche besehen, machen die Frauen den Eindruck, als ob sie genau wüssten, was gespielt wird, und sich nur wünschten, dass die Gesellschaft weniger prude wäre und ihre Tätigkeit mehr achten würde. Bei näherem Hinsehen fällt aber auf, mit welcher Achlosigkeit diese Frauen über sich, ihren Körper und ihre Bedürfnisse hinweggehen. Ihr Selbstbewusstsein, ihren Selbstrespekt scheinen sie im Ausverkauf bei Hertie erworben zu haben, wo sie auch gleich einen grossen Teil des Verdienstes hintragen für irgendwelchen Ramsch, um «zu vergessen, wo dieses Geld herkommt», wie eine der Frauen gesteht. Der Antagonismus böser Unterdrück-

ker – armes Opfer ist bei einem solchen Sujet nur undeutlich zu konstruieren. Viele kaum sichtbare Konditionierungen bringen Frauen dazu, freiwillig Dinge zu tun, die ihnen schaden. Beklagten können sie sich hinterher auch nicht, denn sie werden ja bezahlt, besser, als wenn sie als Verkäuferinnen arbeiten gingen.

Lehrhafte Optik des extremen Standpunkts

Offensichtlicher, weil extremer, ist die Not türkischer Frauen. An den Frauenfilmtagen wurden gleich zwei Filme zum Thema aufgeführt. Unterdrückung in diesem Ausmass kennen wir hier nicht oder besser nicht mehr. Aber auch in unserer westlichen Zivilisation ist es gar noch nicht solange her, dass der Mann alles galt und die Frau nur sein Besitz war, Frauen zu Ehen gezwungen wurden und die voreheliche Jungfräulichkeit ein absolutes Gesetz war. Im Dokumentarfilm «Männerrecht – Frauenleid» der in Berlin lebenden iranischen Regisseurin Mehrangis Montazami-Dabui wird faktisch erarbeitet, was im Spielfilm «Shirins Hochzeit» von Helma Sanders-Brahms (BRD 1975) anhand eines Einzelschicksals dramatisiert wird. Die starke patriarchalische Position der türkischen Männer ermächtigt diese, nach Belieben den Frauen psychische und physische Gewalt anzutun.

Während dem Mann alles erlaubt ist, wird die Bewegungsfreiheit der Frau so eingeschränkt, dass sie keine eigen-

Aus Christina Perinciolis «Die Macht der Männer ist die Geduld der Frauen».

ständige Handlung ausführen kann/darf. Ist eine Türkin alleinstehend oder trennt sie sich gar von ihrem Mann, so wird sie verstossen und geschändet.

In noch grössere Schwierigkeiten kommen traditionell erzogene Türkinnen, wenn sie mit unserer westlichen Lebensform konfrontiert werden, in der sie sich nicht zurechtfinden, schon gar nicht allein. Shirin, die anfänglich grösste Angst hat, nur ihr Kopftuch abzunehmen (Frauen sollen deshalb in die Hölle kommen), färbt schliesslich die Haare blond, um es vermeintlich leichter zu haben.

Aber alles wird nur schlimmer. Shirin wird erschossen, nachdem sie Prostituierte geworden ist.

Ich sehe darin die folgerichtige Dramatisierung einer Situa-

tion, die keinen begehbaren Ausweg mehr hat. Auch in «Männerrecht – Frauenleid» zeichnet sich kaum eine Lösung ab. Die letzte Szene zeigt junge Türken, die in der BRD aufgewachsen sind, schon mal Geschlechtsbeziehungen haben zu deutschen Mädchen, aber in ihren Ansichten sich in nichts von den Vätern unterscheiden: strikte Trennung von Frauen- und Männerbereichen, Jungfräulichkeit als absolute Voraussetzung für eine Ehe.

Alternativen vordenken

Es ist ein starkes Anliegen von Feministinnen, Lösungen zu suchen. Herbert Marcuse hat einmal gesagt, dass der «Erfolg des Systems» darauf beruht, Al-

ternativen undenkbar zu machen. «Die Macht der Männer ist die Geduld der Frauen» von Christina Perincioli (BRD 1978) ist ein schöner Film, der versucht, aus der Misere des Defizits herauszukommen. Christina Perincioli zeigt in subtiler Weise die inneren und äusseren Verhinderungen, die dazu führen, dass Frauen unter Bedingungen leben, die von ihnen schon längst als nicht mehr tragbar erkannt sind. Max «liebt» Addi, kann sich ein Leben ohne sie nicht vorstellen, schlägt sie aber immer öfter brutal zusammen, sobald ein Konflikt auftaucht oder Addi sich seinen Jähzornausbrüchen zu entziehen versucht. Die beiden können den Teufelskreis von Gewalt-Verletztsein-Beleidigtsein und neue Gewalt nicht mehr durchbre-



chen. Nach verschiedenen Ausreisversuchen muss Addi immer wieder in die gemeinsame Wohnung zurückkehren. Es ist nicht einfach allein mit Kind, ohne finanzielle Unterstützung, ohne Anstellung, ohne Wohnung, ohne Kindergartenplatz; und der Gang durch das Labyrinth der Ämter, wo Addi lediglich ein Fall mit Nummer ist, nehmen ihr den letzten Mut. Zufällig sieht sie am Fernsehen einen Bericht über das Berliner Haus für geschlagene Frauen. Dorthin flieht sie ... Die Probleme sind damit längst nicht gelöst. Aber es gibt eine Lösung! Die Frauen schaffen sie sich selbst.

Der Titel «Die Macht der Männer ist die Geduld der Frauen» ist nach seiner Aufführung 1979 zum programmatischen Stichwort für die Frauenbewegung geworden. Das injizierte Rollenverhalten, meist von der eigenen Mutter übernommen, in dessen Kodex Duldsamkeit und die Orientierung am Mann so selbstverständlich waren, soll rücksichtslos abgestreift werden.

Indem die Mutter als Identitätsfigur von vielen Frauen heute abgelehnt wird, ist es wichtig, neue, bessere Vorbilder zu finden. Bezeichnenderweise gibt es viel mehr grosse, verdienstvolle Frauen, als uns die (männliche) Geschichtsschreibung glauben machen will. Die Recherchen von Historikerinnen und historisch interessierten Filmemacherinnen stöbern Frauenpersönlichkeiten auf, die schon dem Vergessen anheimgefallen sind. Marie Bardschewski und Ursula Jeschel begaben sich beispielsweise auf die fast verlorenen Spuren von «Tina Modotti» (BRD 1981).

Tina Modotti wurde 1896 in Italien geboren. Sie emigrierte nach Amerika, war Schauspielerin in Hollywood und Malerin. In Mexiko lernte sie vom amerika-

nischen Fotografen Edward Weston sein Handwerk. Ihr fotografisches Werk ist eng mit Mexiko verbunden. Sie hat Bilder gemacht, die sich durch Zuneigung und Nähe zu den Menschen auszeichnen. Aus politischen Gründen musste sie Mexiko verlassen. Über Berlin und Moskau kam sie nach Spanien, wo sie in der Widerstandsbewegung kämpfte. Sie starb in Mexiko, angeblich an einer Herzattacke. Tina Modotti, welche ein Schicksal, welche Kraft, welche melodramatische Schönheit! Leider verschwand ihr Bild im Film mehr und mehr aus der Optik, verdeckt von der Geschwätzigkeit jener, die sie gekannt haben.

Feministische Ästhetik als Politik

Die Zuwendung zu neuen Themen, ist meist auch begleitet von der Suche nach einer eigenen Ästhetik. Es war viel die Rede von dieser weiblichen Ästhetik und von weiblicher Filmsprache, Begriffe, die offensichtlich einer nur biologisch verstandenen Definition der Frau entstammen und darum auch meist missverstanden werden als Ästhetik der Sanftheit und Sinnlichkeit.

Besser wäre von «feministischer Ästhetik» zu sprechen. Zumal darüber seit Jahren unter den Frauen selbst eine Diskussion geführt wird. Feministische Ästhetik ist keine feste Grösse. Eher bezeichnet der Begriff einen Ort ausserhalb der etablierten Ausdrucksformen, bzw. eine Relation zur herrschenden Kinospache. Feministische Ästhetik ist weitgehend ein politisches Programm. Chantal Akerman sagt in einem Interview: «Ich glaube nicht, dass man irgend etwas ändern kann, wenn man die traditionelle Sprache gebraucht, die auch benutzt wird,

um etwas anderes zu sagen» («Frauen und Film», Nr. 7, S. 5). Spielfilme von Frauen waren Absagen an das grosse Kino und seinen Kult – müssen es sein. Sie zeugten von der Suche nach dem Ort, wo Phantasie verdrängt wurde, wo neue Bilder gefunden werden konnten. Die Inszenierungsformen von Regisseurinnen wie Marguerite Duras, Chantal Akerman, Claudia Alemann, Ulrike Ottinger, Maria Klonaris und Katerina Thomadaki und anderen zeigen einen intellektuellen, avantgardistischen Stil.

Aber das Unbehagen ist nicht immer auf der Höhe einer präzisen Ausdrucksweise. Einerseits beschwert die Kombination dieses Unbehagens mit neuen und bekannten Sehweisen im eigentlichen Sinne eigenartige und eindruckliche Kinomomente. Andererseits bewirkt der Bruch mit den bewährten Erzählstrukturen und vertrauten Sehgewohnheiten das Gefühl, dass die Hauptsache irgendwo ausserhalb des Films passiert sei, im Kopf der Regisseurin vielleicht. «Die Reise nach Lyon» von Claudia Alemann ist ein bezeichnendes Beispiel dafür. Obwohl vorgegeben wird, das Leben der Revolutionärin Flora Tristan zu recherchieren, passiert ganz anderes, bzw. eben nichts. Eindrücke von Lyon, Strassenlärm, Kneipen, Telefone, Bahnhöfe und so weiter.

Die subversive Kraft der Komik

Ich möchte mir nicht anmassen, vom Avantgarde-Kino zu verlangen, dass der Zuschauer mit Gefälligkeiten unterhalten werden solle. Dennoch freue ich mich, dass auch mal feministische Filme produziert werden, die sich nicht so querstellen zu den Vergnügungswünschen der Zuschauer.



«Männerrecht – Frauenleid» von Mehrangis Montazami-Dabui befasst sich mit dem Schicksal türkischer Frauen in der BRD.

Das an den Frauenfilmtagen vorgeführte Erstlingswerk von Marleen Gorris «Die Stille um Christine M.» (Niederlande 1983) hat eine ansprechende Süffigkeit, ohne dabei platt zu wirken. Über ihren Film sagt die holländische Autorin: «Es ist ein Film, aus dem man nicht kotzend rausläuft wegen der Propaganda, aber gleichzeitig basiert die Handlung auf einem feministischen Standpunkt, weil es für mich sonst sinnlos gewesen wäre, den Film zu machen. Wenn man sagt: Frauen werden unterdrückt, dann kann man darüber keinen Film machen. Dann muss man ein Flugblatt schreiben, in dem man das anhand von Beweisen aufzählt. In einem Film ist das nicht spannend. Da muss man eine Geschichte erfinden.»

Mit viel Witz, Leichtigkeit und filmsprachlichem Können inszenierte Marleen Gorris eine Art Komödie: Drei Frauen, jede absoluter Prototyp ihres Geschlechts, begehen, ohne sich zu kennen, einen Mord an einem Boutiquebesitzer. Wider-

standslos lassen sie sich festnehmen. Für alle Männer scheint der Fall klar. Niemand kann einen Mann so zurichten, der/die nicht gänzlich geistesgestört ist. Eine Gerichtspsychiaterin wird eingeschaltet. Gegen eigene Widerstände muss sie aber einsehen, dass die drei Frauen keineswegs verrückt sind. Sie entdeckt bei jeder eine eigene Form der Auflehnung gegen ihre Rolle als Hausfrau, als Chefsekretärin, als Kellnerin. Die vermeintliche Katatonie von Christine M. beispielsweise ist nicht auf den Mord zurückzuführen. Sie spricht schon seit Jahren nicht mehr, nur hat es niemand bemerkt.

Der Mord war ein Akt der Befreiung, eine symbolische Rache am Patriarchat. Er ist eine Metapher für dessen Überwindung. Als der Staatsanwalt auf grobe Art sein völliges Unverständnis für die Motivation der Täterinnen zeigt, fängt die Kellnerin an zu lachen. Zu lachen darüber, dass es einem solchen Mann nie möglich sein wird, das Leben aus einer anderen

Sicht als von seinem eigenen begrenzten Standpunkt aus zu betrachten. Alle Frauen, die verstanden haben, worum's geht, lachen mit: die Mitangeklagten, die vier Augenzeugen, die die drei Täterinnen nie verrietten, und schliesslich auch die Psychiaterin.

Die Stimmung im Kinosaal war nach dieser Visionierung locker und beschwingt. Endlich! Statt der erdrückenden Depression evoziert so ein Film eine kraftvoll-leichte Zuversicht. Weg von der jammernden Häme und den geballten Fäusten. Um *über* etwas lachen zu können, müssen die Frauen über der Situation stehen, ausserhalb der Konditionierung. Leichter gesagt als getan? Sicher, aber angenehmer. ■