

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 38 (1986)
Heft: 9

Artikel: Filmen Frauen anders?
Autor: Amaral, Suzana / Eichenberger, Ambros
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-931336>

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: 03.04.2025

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



Foto: Ambros Eichenberger

Beitrag zu einer feministischen Philosophie: die Inderin Chandralekha.

zur Gesellschaft zelebriert, hat sie einen wichtigen Beitrag zu einer feministischen Philosophie geleistet. Durch diese kollektiven physischen und spirituellen Erfahrungen werden, der Dramaturgin Chandralekha zufolge, menschliche Archetypen und Energien freigelegt, die wir durch unsere Zerstückelung des Lebens verdrängt und verloren haben. Ein sehr, sehr grosser Abstand zur üblichen weiblichen Welt des «only glamour», wie er auf der indischen Leinwand häufig zu sehen ist, und zu den kommerzialisierten Go-Go-Girls mit «set and all that».

Nicht alle Frauen (und Männer) haben diesen tiefen und aktuellen Ansätzen zum Entwurf eines neuen Identitätsbewusstseins der Frau zu folgen vermocht. Dafür sind die kulturellen Traditionen und Sensibilitäten in jenen zahlreichen Ländern zu unterschiedlich, die wir Westeuropäer arg vereinfachend als «Dritte Welt» bezeichnen. Gerade in der Einstellung zum Körper, zur Liebe und zur

Sexualität äussern sich die Unterschiede mit aller Deutlichkeit. Der freizügigen brasilianischen Auffassung – «Wir haben in dieser Beziehung keine Schuldgefühle, denn wir sind alle nackt auf die Welt gekommen» (Edyala Yglesias) – stand die puritanische Haltung indischer Frauen gegenüber, die von andern kaum verstanden wurde. «Wie kann man über Macht- und Herrschaftsverhältnisse im Hinblick auf die Frauen reden, wenn die Unterdrückungsformen im Schlafzimmer ausgeklammert werden, weil man diesen Bereich als vulgär betrachtet», meinte die Holländerin Carla Risseeuw.

(Über)deutlich wurden diesbezügliche kulturelle und psychische Unterschiede bisweilen auch an den Reaktionen des Publikums, vorab des männlichen. Als die Unruhe beim Anblick eines Films mit hüfteschwenkenden, tanzenden afrikanischen Frauen im Saal lautstarke Ausmasse anzunehmen drohte, musste von seiten der jungen weiblichen Autorität ultimativ eingegriffen werden.

Trotzdem wurden einige von den Männern an diesem «Women only»-Seminar weiter toleriert. Von den einen, weil es nicht anders ging, von den andern, weil «Männer und Frauen zusammen die Welt humanisieren müssen». ■

Ambros Eichenberger

Filmen Frauen anders?

Interview mit Suzana Amaral, Brasilien

Europäischen (Frauen-)Stimmen zufolge wurde «die weibliche Arbeitskraft allzulange in den Dienst der Ideen und des Willens der Regisseure, der Kameramänner, eines ganzen männlichen Apparates der Filmindustrie gestellt» (Karola Gramann). Frauen funktionierten demnach fast ausschliesslich *vor* der Kamera. Nun gibt es «die Frau *mit* der Kamera», nicht nur in der «ersten», sondern – immer mehr – auch in der «dritten» Welt. Eine von ihnen ist die Brasilianerin Suzana Amaral, mit der Ambros Eichenberger am diesjährigen Filmfestival von Berlin sprach, wo ihr Film «*A hora da estrela*» (Sternstunde) vgl. ZOOM 6/86, S. 9) unter anderem mit dem Preis der OCIC-Jury ausgezeichnet wurde.

Aus Brasilien sind mir, ausser ihrem, die Namen von Tizuka Yamasaki, Regina Jeha, Teresa Trautman, Vera Figueredo, Ana Maria Magalhães und Susana Sereno bekannt. Sie alle «ergänzen» die männliche Sicht der Welt durch eine andere, gleichberechtigte, weibliche Perspektive?

Frauen haben ihre eigenen, spezifisch weiblichen Erlebnis- und Sichtweisen vom Menschen und von der Welt. Demzufolge ist anzunehmen, dass diese sich auch so oder so in den Filmwerken niederschla-

gen, sofern sie solche machen. Allerdings gibt es auch Frauen, die arbeiten und gestalten, als ob sie Männer wären. Zwischen der weiblichen Sensibilität und Perspektive einer Lina Wertmüller und einer Margareta von Trotta zum Beispiel sind beachtliche Unterschiede festzustellen. Aber die allermeisten Frauen werden über dasselbe Thema andere Filme machen als die Männer. Dafür braucht man allerdings nicht wie eine militante Feministin auf die Barrikaden zu steigen. Wichtiger ist, das eigene Frau-Sein zu bejahen, zu leben und – wenn nötig – zu beleben. Deshalb würde ich sagen: Feminine Filme ja, feministische Filme nein!

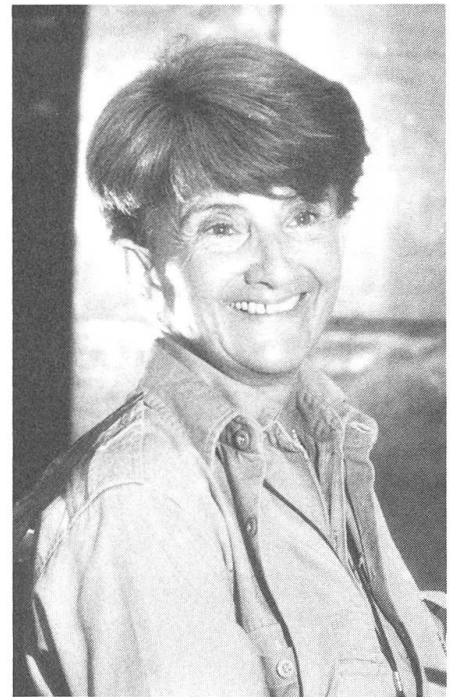
Schliesslich muss man auch die geschlechtsverbindenden Elemente sehen und betonen, unser gemeinsames Menschsein und die Notwendigkeit der Beherrschung des filmischen Handwerks. Denn Inspiration und Kreativität allein genügen nicht, um gute Filme zu machen, weder für den Mann noch für die Frau. Nicht zuletzt um auch in diesen technischen Belangen den Männern gegenüber gleichberechtigt zu sein, bin ich nachträglich zur Weiterbildung nach New York an die Filmschule gegangen (1976 – 1979). Dort habe ich Lehrer und Mitstudenten kennengelernt – Jim Jarmusch befand sich unter anderen in derselben Klasse –, denen ich beruflich ausserordentlich viel verdanke, obwohl es Männer sind.

Weder dieser männliche Einfluss im allgemeinen noch der nordamerikanische im besonderen haben meiner weiblichen und brasilianischen Sensibilität etwas anzuhaben vermocht. Diese äussert sich bei mir häufig im Detail von Regieanweisungen, die grosser Sorgfalt bedürfen. So kann die «weibliche Perspektive» sehr wohl in Kameraeinstellung, Bildgrösse,

Aufnahmewinkel, Lichtführung und so fort zum Ausdruck kommen. Einer Frau, die schläft, sich umzieht oder auszieht, kann sich die Kamera in hundert verschiedenen Weisen nähern, voyeuristisch und weniger voyeuristisch, mit weiblicher oder ohne weibliche Sensibilität.

Ihrem Film «A hora da estrela» liegt die gleichnamige Erzählung von Clarice Lispector über eine «Nordestina», ein Mädchen – «unter Millionen» – aus dem Nordosten, zugrunde, die im letzten Jahr auch zu deutsch (bei Suhrkamp) herausgekommen ist. Es handelt sich um das letzte Buch dieser aus der Ukraine stammenden brasilianischen Schriftstellerin (von 1945 bis 1949 lebte sie in der Schweiz), deren Werke vor allem durch «die Kraft zur Innenschau auf das Leben einer bevorzugten Person» berühmt geworden sind. In «Sternstunde» ist diese bevorzugte Person nach den Worten der Autorin «eine harmlose Jungfrau, die nicht einmal einen Körper hat, den sie verkaufen könnte, und die niemandem fehlt...». Dennoch war nicht nur Clarice Lispector, sondern auch Suzana Amaral von diesem «ausdruckslosen Leben eines alleinstehenden, hilflosen, blassen, verwaisenen und einsamen Mädchens» ganz offensichtlich fasziniert. Gibt es rationale Gründe dafür?

Die Werke von Clarice Lispector waren mir seit ihrem ersten Roman «Perto do coração selvagem», 1943 (Nahe dem wilden Herzen, Suhrkamp 1981), den sie bereits mit 19 Jahren geschrieben hatte, vertraut. So ist mir ihr Tod im Jahre 1977, von dem ich in New York aus der Zeitung erfuhr, persönlich nahegegangen. Das veranlasste mich unter anderem, die brasilianischen Bestände einer ame-



Suzana Amaral

1968 Beginn eines Filmstudiums an der Universität von São Paulo. Nach dem Diplom Filmdozentin an der Universität. 1969/70 realisiert sie zahlreiche Experimentalfilme; ab 1973 verschiedene Dokumentar- und Kulturfilme für das Fernsehen. Sie ist immer auch ihre eigene Drehbuchautorin und Produzentin. 1976 Stipendiatin der New York University Graduate Film School, 1978 Diplomabschluss. «A hora da estrela» ist ihre erste Spielfilmregie.

rikanischen Bibliothek nach ihren Werken zu durchstöbern. Das erste, das mir dabei in die Hände fiel, war «A hora da estrela». Schon während der Lektüre festigte sich der Entschluss: Das wirst Du nach Deiner Rückkehr nach Brasilien verfilmen. Warum, ist schwer zu sagen. Wahrscheinlich hat mich die angstvolle Suche nach der wahren, aber unerreichbaren Existenz fasziniert, die darin zum Ausdruck kommt. In der Geschichte dieser Macabea habe ich wahrscheinlich auch jene von unzähligen einsamen Menschen in den Grossstädten der

Welt zu erkennen geglaubt, die nur Kraft ihrer Phantasie zu überleben vermögen.

Die Verwirklichung und die Vorbereitung des Vorhabens haben dann viel mehr Zeit in Anspruch genommen als ich voraussehen konnte. Erst mussten die Finanzen für die Filmrechte am Buch aufgetrieben werden. Dann folgte eine intensive zweijährige Arbeit, um das Buch in ein Drehbuch zu verwandeln, ohne dass Gehalt und Atmosphäre des Originals dabei Einbussen erlitten. Damit war aber noch kein Geld für die Produktion zusammen. Die Mittelbeschaffung war mühsam, sie hat einen überdurchschnittlichen Einsatz erforderlich gemacht. Das hängt nicht zuletzt mit meinem bereits etwas vorgerückten Alter zusammen. Denn Brasilien ist ein junges Land, das jungen Leuten, auch in der Filmbranche, grösseres Vertrauen entgegenbringt. Einer «Oma» wie mir mutete kaum jemand grosse kreative Sprünge mehr zu. Dazu war es mein erster Langspielfilm. Schliesslich hat sich die halbstaatliche Embrafilme mit 70 Prozent an den Produktionskosten beteiligt. Der Film wurde mit relativ wenig Aufwand in 26 Tagen abgedreht. Der Refrain der Produzentin, möglichst schonend mit dem Rohmaterial umzugehen, liegt mir heute noch in den Ohren. Nach dem Abschluss der Dreharbeiten war ich jedenfalls dermassen «erledigt», dass ich aus dem Tiefschlaf am Strand von Rio während zwei Tagen und zwei Nächten nicht mehr erwachte ...

Dass Film(en) sehr einfach sei, «wenn man nur hübsche Frauen hübsche Sachen machen lasse», hatte, glaube ich, schon Max Ophüls (1902–1957) ironisch bemerkt. Das Rezept scheint zur Zeit auch in Brasilien riesigen Erfolg zu haben. Sogenannte «Porno-Chics» und «Zellyphan-Streifen» (durchsichtig und glitzerig!) füllen die Kinos und machen Geld. Diesen kommerziellen Tendenzen wagt sich «A hora da estrela» mutig entgegenzustellen. Denn der Film verzichtet auf Sex und Crime im üblichen Stil, und vor allem fehlt der grosse Star. Die Hauptrolle wird von keinem Copacabana-Girl gespielt, das von der – amerikanisierten – TV-Globo bereits als nationale Diva «vermarktet» worden ist, sondern von einer bisher völlig unbekanntem, jun-

gen Schauspielerin aus dem «Interior» (Cajazeiras – Sertão de Provincia de Paraiba, einem eher rückständigen, kleinen Staat), die das erste Mal auf der Leinwand erscheint. Und ausgerechnet diese «Paraibana» hat sich in Berlin vor einem kritischen internationalen Publikum einen Silbernen Bären für die beste schauspielerische Leistung geholt. Vorher hatte der Film bereits in Brasilien zwölf nationale Preise bekommen. Wie sind solche «Wunder» in der kommerzialisierten Kinolandschaft von heute überhaupt noch möglich?

Für die Rolle der Macabea habe ich ganz bewusst ein unverbrauchtes, junges Gesicht, also keinen der bereits bekannten (kassen)sicheren Stars gesucht.



**Modernes Aschenputtel
in Brasilien:
Marcélia Cartaxo in
«A hora de estrela».**

Ein solches Gesicht habe ich nach langem Suchen schliesslich in Marcélia Cartaxo gefunden. Die Entdeckung erfolgte anlässlich einer Tournee des «Grupo de Teatro Tena» in São Paulo, der sie angehört. In ihrer dörflichen Umgebung hat sie bereits als Zwölfjährige Strassentheater gespielt. Nun holte ich sie zum Film, wo sie sich – wie die Figur, die sie spielt – mit fremden Personen und einer unvertrauten Umgebung auseinandersetzen musste.

Allerdings hatten wir uns vorher in Briefen ausführlich über die Charaktereigenschaften, die darzustellen waren, unterhalten. Und dann, vor Beginn der eigentlichen Dreharbeiten, hatten wir einen Monat lang täglich miteinander geübt. Dabei betonte ich noch und noch, wie

wichtig es sei, sich in eine Rolle hineinzudenken und hineinzufühlen, um sie dann mit Worten, Gesten, Gesichtsausdrücken glaubhaft darstellen zu können. Erstrebenswert scheint mir tatsächlich eine Art von emotionaler Identifikation der Schauspieler mit ihrer entsprechenden Figur zu sein. Diese war bei den Dreharbeiten bisweilen denn auch so stark, dass sie noch lange schwiegen oder sogar weinten, nachdem das «Cut»-Zeichen gegeben worden war, aus grosser innerer Betroffenheit.

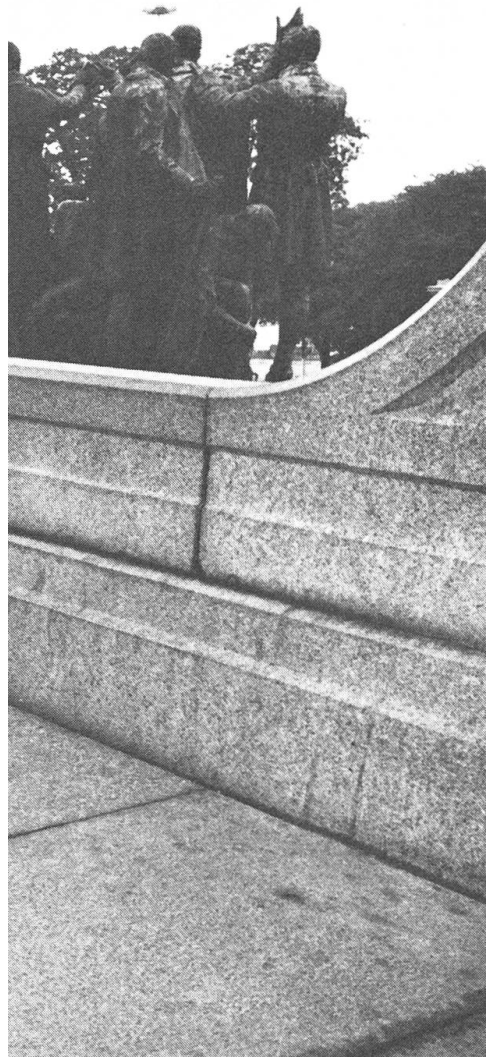
Auf die Führung der Schauspieler und auf das ganze Verhältnis zu ihnen lege ich also ganz besonderen Wert. Voraussetzung dafür ist allerdings, dass der/die Regisseur/in vom Stoff und dessen Bedeutung selbst bis ins Innerste ergriffen ist. Nur so kann man seine Energie auch auf die Mitarbeiter übertragen. Dann merken sie, dass du das Beste aus ihnen herausholen willst, akzeptieren dich und spielen nicht mehr um des lieben Geldes willen, sondern legen ihre Seele, ihr Selbst hinein. Von dieser «Be-Seelung» hängt eigentlich alles ab. Wenigstens bei mir als Frau – und Mutter! Denn meine neun Kinder (Sagen Sie niemandem, wie viele es sind!) habe ich mit derselben Liebe und Leidenschaft grossgezogen, wie ich sie jetzt auf das Filmemachen verwende: mit viel, sehr viel Freude und Spass.

Viele ihrer brasilianischen Berufskollegen betrachten Sie als eine «befreite», emanzipierte, unabhängige und wohl auch privilegierte Frau, die, im Unterschied zu unzähligen anderen, über einen anerkannten Sozialstatus in der Gesellschaft verfügt. Macabea ist in mancher Hinsicht das pure Gegenteil davon: ein junges, unerfahrenes

Geschöpf aus der geographischen und geistigen Provinz, die ihr menschliches Potential nicht zur Entfaltung bringen kann. Die Geschichte der Macabea spiegelt also kaum die Geschichte der Suzana wider. Dennoch spürt man eine starke Beziehung zu den Problemen dieser «unterentwickelten» Frau mit ihrer Neugierde, die Welt zu entdecken, und ihren naiven Träumen von einem besseren Leben. Eine rein literarische Beschäftigung mit dem Buch von Clarice Lispector hat diese «Identifikation» wohl kaum zu bewirken vermocht?

Persönliche Lebenserfahrungen spiegeln sich in all meinen Filmen wieder. Wer lebt, weiss in vielen Dingen Bescheid, und ich lebe! Auch wenn ich in andern sozialen Verhältnissen als Macabea aufgewachsen bin, habe ich als Frau doch viele ähnliche Situationen kennengelernt und teilweise selber durchgemacht, so dass ich Unterdrückungsmechanismen sehr wohl mitvollziehen kann. Dazu gehört nicht zuletzt die 20jährige Erfahrung in der Ehe mit einem Mann, der mich ganz gerne in einer Art von Macabea-Rolle belassen hätte. Beziehungsschwierigkeiten zwischen Mann und Frau in der Ehe wird übrigens mein nächster Film gewidmet sein. Er porträtiert eine Frau, die «auf traurige Weise glücklich ist». Ein Stück Macabea steckt – als Veranlagung oder als Bequemlichkeit – vielleicht sogar in jeder von uns Frauen. Wie oft habe ich mich jedenfalls schon selbst ertappt, wenn ich, im Zusammenleben mit einem Mann, beinahe unbewusst die traditionellen häuslichen Funktionen des Waschens, Kochens und Bügelns problem- und anstandslos übernahm...

Ganz stark als Macabea habe ich mich auch während meiner filmischen Ausbildung in New



York empfunden. Die Distanz zu meinen Kindern, das winzig kleine Zimmer, die fremde Umgebung mit der anderen Sprache und der anderen Mentalität, die Einsamkeit, die das bedeutet, haben mir zu schaffen gemacht. So weit entfernt von dem, was eine «Paraibana» empfindet, wenn sie vom Sertão, also «vom Land» in die hochindustrialisierte Agglomeration von São Paulo kommt, ist das keineswegs.

Vor diesem ihrem ersten Langspielfilm haben Sie vier Kurzfilme gedreht und über 40 Dokumentarfilme für das brasilianische Fernsehen gemacht. Mit einer Vorliebe für «Frauenfragen»?

Während meiner Arbeit bei «Radio/TV Cultura» seit 1973 war ich verhältnismässig frei in der Wahl meiner Themen. So konnte ich mich Stoffen zuwenden, die ich selbst für wichtig hielt. Dabei standen soziale Dokumentationen im Vordergrund. So habe ich zum Beispiel einen Film über das Rauchen gemacht, genauer gesagt, über die Werbung, die bei uns in breiten Bevölkerungsschichten für das Rauchen betrieben wird. Dabei ging es mir vor allem auch um das Aufdecken von grösseren ökonomischen Zusammenhängen zwischen der sogenannten «ersten» und der sogenannten Dritten Welt. Denn es ist offensichtlich, dass bei erfolgreichen Antiraucher-Kampagnen in der westlichen Welt die Absatzmärkte in den Entwicklungsländern vergrössert werden müssen, damit die entsprechenden Multis ihre Positionen behalten können.

Das Thema Frau habe ich in vielen Produktionen von verschiedenen Gesichtspunkten her aufgegriffen. Am überzeugendsten vielleicht im Beitrag «*Minha vida, nossaluta*» (*Mein*

Leben, unser Kampf) (Oberhausen 1980), denn dort wird am Beispiel von Iracema Costa deutlich, was eine initiative Frau an Veränderungen in ihrer Umgebung zu bewirken vermag. Unglaublich, was diese Person mit dem Aufbau von Sozialzentren für Kinder und Jugendliche und von ärztlichen Notfallstationen zur Verbesserung der Lebensbedingungen im Armengürtel von São Paulo beigetragen hat. Unglaublich ebenfalls, wie sie andere Frauen für diesen Einsatz zu mobilisieren verstand. Ich war derart beeindruckt, dass ich fünf Jahre später, 1984, nochmals hingegangen bin, um die erzielten Fortschritte in einem Video-Programm festzuhalten. Das gab unter anderem eine Sendung über einen Kinderhort mit 500 Kindern...

«A hora da estrela» ist ein Film über die Situation der brasilianischen Frau, die wegen mangelnder Bildungschancen dem stürmischen Entwicklungsprozess des Landes nicht zu folgen vermochte und nun – über die Medien (vor allem das Radio) gleichsam Nachhilfeunterricht bekommt. Trifft diese Deutung zu und kann sie – über Brasilien hinaus – universale Geltung in Anspruch nehmen?

Neben und in der (individuellen) Geschichte eines modernen Aschenputtels aus dem Norden des Landes, das ahnungslos durch São Paulo wandelt, zeichnen Buch und Film auch eine Gegenüberstellung von den «zwei Brasilien». Dem verhältnismässig reichen «Clan des Südens» und der etwas zurückgebliebenen «Zwergrasse aus dem Nordosten und Norden des Landes». Diese letztere wird vielleicht eines Tages ihre Rechte geltend machen.

Wir leben, mit anderen Worten, in einer Gesellschaft des

Übergangs vom Agrar- ins Industriezeitalter, deren Auswirkungen auf konkrete Menschen der Film mitanzudeuten versucht. Vom sozialen und kulturellen Wandel, den das nach sich zieht, sind vor allem jene «Emigranten» am unmittelbarsten betroffen, die vom Land in die Stadt ziehen, um dort bessere Lebensbedingungen zu finden. Besonders benachteiligt sind dabei die Frauen. Denn wie Macabea, kommen sie in den meisten Fällen aus patriarchalisch geprägten Familien- und Dorfstrukturen und sind auf das ganz andere Leben in den grossen Ballungszentren nicht vorbereitet. So verlieren sie ihre alten Wurzeln und finden keine neuen.

Bei uns in Brasilien ist dieser Modernisierungsprozess, an dem sich die sogenannten Multinationalen in den meisten Fällen – rücksichtslos – beteiligt haben (und beteiligen), sehr ungleich, ungeordnet und bisweilen geradezu chaotisch verlaufen. Vor diesem Hintergrund betrachtet, bekommen die naiven Fragen über «das Wesen» von Kultur und Politik – Begriffe, von denen Macabea das erste Mal übers Radio hört – eine tiefere und, wie ich meine, auch sehr aktuelle Dimension. Denn in dieser Übergangssituation haben wir uns alle als Brasilianer neu zu definieren. Oder sind die Träume vom grossen Konsum das einzige, was uns Macabeas und Olimpicos (ihr Liebhaber und Ausbeuter im Film) bleibt? Der Film soll die Zuschauer anregen, sich solche Fragen über ihre eigene Identität zu stellen und darüber nachzudenken, denn das Kino in unserem Land darf die soziale, politische und kulturelle Realität nicht ignorieren, verdrängen oder verklären.

In einem ähnlichen Stadium des Übergangs zwischen Tradition und Moderne mit allen Verunsicherungen, echten und fal-

schen Hoffnungen, die dazu gehören, befinden sich viele andere Länder in der Dritten Welt. Deshalb kann der Inhalt und die «Sehnsucht» des Films nach einer Welt, in der Träume keine falschen Hoffnungen speisen, auch ausserhalb Brasiliens sehr gut verstanden werden. Die spontanen Reaktionen, zum Beispiel aus Indien, die das nach den Aufführungen in Berlin bestätigten, haben mich jedenfalls riesig gefreut. ■

Ambros Eichenberger

«Es kommt auf das Talent an, nicht auf das Geschlecht»

Kurzporträt von Lu Xiaoya, China

Über die Frage, ob eine wirklich talentierte Frau in der Filmindustrie von Entwicklungsländern die gleiche Chance habe wie ein Mann, sind die Meinungen am «Third World Women's Seminar» in Hyderabad auseinandergelassen. Die grosse Mehrheit der Frauen hat die Chancengleichheit kategorisch in Abrede gestellt. Nicht nur mit dem allgemeinen Hinweis auf die vorherrschende patriarchalische Gesellschaftsstruktur in fast allen Ländern der «Dritten Welt» oder auf die dominierende Stellung von frauenfeindlichen Machos in der Film- und Medienindustrie, sondern auch mit der praktischen Feststellung, dass bereits die Ausbildungsmöglichkeiten für Frauen – in diesem wie in anderen Sektoren – unvergleichlich geringer seien als für das «starke» Geschlecht. Der Appell, mit der Schaffung

dieser elementaren Voraussetzungen zu beginnen und die Filmemacherinnen auch mit dem dazugehörigen technischen Knowhow vertraut zu machen, gehörte daher zu den Schlussresolutionen der Veranstaltung.

Eine Ausnahme von der Regel wurde allerdings von Lu Xiaoya, einer jungen Regisseurin aus der Volksrepublik China, gemacht. Sie wagte es als einzige, mutig, selbstbewusst und mit höflichem Lächeln, dem erwähnten Status quo mit all seinen diskriminierenden Fakten die Behauptung entgegenzustellen: «Es kommt (allein) auf das Talent an, nicht auf das Geschlecht!» In China, so gab sie zu verstehen, könne von einer Benachteiligung der Frauen beispielsweise an Filmschulen nicht die Rede sein. Dann fügte sie jedoch relativierend und beinahe entschuldigend hinzu: «Aber die Mehrzahl der Frauen möchte auch bei uns lieber Schauspielerin und Star werden, statt das Regiehandwerk zu erlernen oder Kameraarbeit zu übernehmen.»

Weil diese Äusserungen keineswegs den Anschein machten, auf der Linie schönfärbischer chinesischer Propaganda zu liegen, wurden sie vom Zuhörerinnenkreis aufmerksam und «bussfertig» entgegengenommen. Im Unterschied zu Statements von Chinesen und Chinesinnen bei internationalen (Film-)Treffen früherer Jahre, die meistens mit peinlicher Genauigkeit schriftlich vorbereitet waren, sprach Lu Xiaoya auffallend spontan, offen, und frei, was ihrem Übersetzer einige Mühe machte. Ganz offensichtlich also eine Vertreterin der jüngeren, (welt)offeneren, nach-maoistischen chinesischen Frauengeneration.

Eine solche Figur hat Lu Xiaoya auch in ihrem Film «*Hongyi shaounu*» (*Das Mädchen in Rot*), der nach einer Vorlage von



Lu Xiaoya

Geboren 1941. Nach Schulabschluss zwei Jahre an der Schauspielklasse des Chang Chung Filmstudios. Nach dem Diplom als Schauspielerin und Synchronsprecherin tätig. 1975 Wechsel ans Emei Filmstudio und darauf zweijähriges Regiestudium an der Film-Akademie in Beijing.

Filme: «*Flying Towards the Future*» (Ko-Regie mit Miao Ling), «*In and Out of the Court*» und «*I'm Among Them*» (beide in Ko-Regie mit Cong Lianwen), «*Hongyi shaounu*» (*Das Mädchen in Rot*) (1984).

Tie Ning gestaltet wurde, auf frische und unpräzise Art visualisiert. Das auffallende rote Kleid des Teenager-Mädchens, das im Mittelpunkt des Geschehens steht, hat weniger mit einer politischen Parteizugehörigkeit zu tun, es symbolisiert vielmehr eine Art von neuem, persönlicheren Lebensgefühl im Unterschied zur Einheitsdoktrin, die mit dem Einheitsblau der Arbeiterklasse (blaue Ameisen)