Sophie Holzberger

«Ich habe nichts zu verlieren»: Filme aus den Frauenhäusern

Erste Einstellung aus Hier habe ich gelernt, dass eine Frau auch ein Mensch sein kann. Eine Woche im Zürcher Frauenhaus (1980)

Fünf hellerleuchtete Fenster scheinen inmitten einer blauschwarzen Nachtaufnahme. Hinter ihnen Schatten, die sich bewegen. Marianne Pletschers Film *Hier habe ich gelernt, dass eine Frau auch ein Mensch sein kann. Eine Woche im Zürcher Frauenhaus* (1980) beginnt mit einer Einstellung, die Filme und Texte zu häuslicher Gewalt prägt. Sie findet im Schatten der sichtbaren Öffentlichkeit statt, hinter den verschlossenen Türen der privaten Ehen. Oder anders formuliert: Häusliche Gewalt gibt es in den 1970er Jahren nicht, es ist die Rede von ‹geschlagenen Frauen›. Erst die Frauenhausbewegung macht sie als Gewaltform denk- und sagbar.[1]

Zeitgleich mit der Eröffnung der ersten Frauenhäuser Mitte der 1970er entstehen auch Filme.[2] Die meisten dieser Filme verfolgen das gemeinsame Ziel der Politisierung und Sichtbarmachung dieser Gewalt. In ihrer Zeit machen sie Furore. Ein wichtiger Beitrag dieses Korpus' an Filmen der feministischen Filmbewegung ist Cristina Perinciolis Spielfilm *Die Macht der Männer ist die Geduld der Frauen*, der bei seiner Erstausstrahlung am 30.11.1978 im ZDF eine Einschaltquote von mindestens 2.5 Millionen Zuschauer:innen erreichte, auf Festivals gezeigt wurde und nach der Fernsehausstrahlung weiter im Kino lief.[3]

Der 76-minütige Film erzählt in langen Einstellungen und klaustrophobischen Räumen von der Befreiung der Protagonistin Addi (Elisabeth Walinski) und ihrem Sohn Robert aus der andauernden Misshandlung durch ihren Ehemann Max (Eberhard Feik). Die statische Kamera wird mit der fortschreitenden Emanzipation Addis mobil ebenso wie die orange-braunen Farbsätze des beengenden Plüsch-Wohnzimmers kühlen Tönen und lichtdurchfluteten Räumen weichen. Durch einen Fernsehbeitrag wird Addi auf das Frauenhaus aufmerksam und macht sich auf den mühevollen und steinigen Weg aus der gewaltvollen Beziehung

in ein unabhängiges Leben. Die Spielfilmhandlung wird dabei von einem vielstimmigen und collageartigen Voice-Over begleitet, das die fiktionale Handlung wiederholt unterbricht und kommentiert. Die Stimme der Regisseurin führt in der ersten Szene, in der wir Addi beim Scherzen mit Kolleginnen bei der Arbeit am Marktstand sehen, in die Arbeitsweise des Films ein:

Diese Frauen, Dora, Addi, Christa und viele mehr, haben uns mit ihren Erzählungen geholfen dieses Drehbuch zu schreiben und sie spielen hier auch selbst mit. Was wir hier zeigen, ist also nicht die Geschichte einer bestimmten Ehe, sondern die Erfahrung verschiedener Frauen.

Zwei Jahre später drehte Marianne Pletscher den Dokumentarfilm *Hier habe ich gelernt, dass eine Frau auch ein Mensch sein kann*. Ein Team von Frauen begleitete eine Woche den Alltag im Zürcher Frauenhaus. In Interviewsequenzen, in denen wiederholt Pletscher selbst vor die Kamera tritt, zeigt der 45-minütige Film die Frauen mit beobachtender Kamera beim gemeinsamen Leben und lässt sie in Nahaufnahmen von ihren Gewalterfahrungen berichten.

Während Pletscher beim Fernsehen angestellt war, wurde Perinciolis Film mit Fernsehmitteln finanziert; beide Filme sind Teil eines breit aufgestellten Aktivismus, der auch Fernsehanstalten zur Verbreitung nutzte. Es ist daher kein Zufall, dass beide Filmemacherinnen auch in anderen Medien zu dem Thema arbeiteten. Perincioli, die 1971 ihr Studium an der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin (DFFB) abschloss, trug Recherchen und Interviews zur ersten deutschsprachigen Publikation zum Thema bei, Sarah Haffners 1976 erschienenem Buch *Gewalt in der Ehe und was Frauen dagegen tun*.[4] Marianne Pletscher, die seit den 1970ern in verschiedenen Rollen beim Schweizer Fernsehen angestellt war, drehte insgesamt vier Filme und Fernsehbeiträge zu Gewalt gegen Frauen und schrieb für Tageszeitungen, zum Beispiel anlässlich der Eröffnung der ersten Notrufzentrale für vergewaltigte Frauen in Zürich 1977.[5] Ihr erster Fernsehbericht zum Thema mit dem Titel *Geschlagene Frauen in der Schweiz* führte zu dem Buch *Weggehen ist nicht so einfach. Gewalt gegen Frauen in der Schweiz*, das Erfahrungsberichte von betroffenen Frauen und Anleitungen zur Unterstützung publizierte (beides 1977).

«Fight first, before making beautiful movies», so beschreibt Perincioli die Beziehung von Aktivismus und Filmschaffen in ihrer Arbeit.[6] Die Priorität des Kampfes macht Film in der Frauenhausbewegung zu einem der vielen möglichen Medien, mit dem sich die Aktivist:innen Gehör verschaffen: «Wer diesen Film gesehen hat, kann nicht mehr so tun, als gäbe es keine Gewalt in der Ehe.»[7]

Set-Fotografie am Küchentisch, Die Macht der Männer, CH-CS-DDZ1-11937-0004, Dokumentationsdossiers Filme, Sammlung Cinémathèque suisse

«Es war, als ob gute Freundinnen da sitzen»

In *Die Macht der Männer* führten das knappe Budget und die Zusammenarbeit zwischen Filmemacherin und Frauen aus dem Frauenhaus in Berlin Grunewald zu einem besonderen Produktionsprozess. Perincioli ging mit einem Exposé für ein Drehbuch auf die Frauen aus dem Frauenhaus zu, die sie zum Teil schon aus ihren vorangegangenen Recherchen kannte und entwickelte gemeinsam mit ihnen den Film. Roswitha Burgard, die im Berliner Frauenhaus arbeitete, brachte Perincioli mit Elisabeth Walinski, Dora Kürten und Christa Gehrmann für den Film-Dreh zusammen.[8] Nach vielen auf Tonband aufgezeichneten Gesprächen im November 1976, die die Grundlage für den ersten Drehbuch-Entwurf bildeten, probten sie gemeinsam mehrere Monate im darauffolgenden Winter und Frühjahr, nahmen sich auf Video auf, schauten sich die Szenen gemeinsam an und diskutierten sie.[9] Das Drehbuch, das Perincioli collageartig zusammensetzte, wurde unter Berück-

sichtigung der Beteiligten angepasst bis schliesslich der Film über den Verlauf von sechs Wochen auf 16mm gedreht wurde.[10] Durch die detaillierte Vorarbeit und Präzision der einzelnen Darstellungen konnte Filmmaterial und Drehzeit gespart werden.[11]

Perincioli zieht die Arbeiten auf Video dem fertigen Film vor: «when we worked with video the actresses did a lot of improvisation, but when we worked with the cameras we had to be more exact.»[12] Die Arbeit mit Video war aber nicht nur Antwort auf die Unterfinanzierung, sondern öffnete zugleich den kreativen Prozess des Films und trug entscheidend zum Vertrauensverhältnis am Set bei. So konnten die Laien in einer deutlich reduzierteren technischen Umgebung arbeiten als dies beim letztendlichen Dreh mit Beleuchtung, grosser Kamera und Direktton der Fall war.[13] Perincioli erinnert sich:

Die Videoproben ermöglichten allen Darstellern, sich vorab an die Arbeit vor der Kamera zu gewöhnen, die Scheu zu verlieren, sich selbst zu sehen und schließlich auch ihr eigenes Spiel zu verbessern, ohne dass eine Regisseurin sie kritisierte. Eine Art Empowerment: frau ist nicht nur Objekt, sondern Subjekt bei dieser Art der Inszenierung. Alle Laien (auch die Männer) haben dadurch grosse Sicherheit gefunden, die uns sehr nutzte beim Dreh mit 16mm.[14]

Die Figuren des Films wurden auf Grundlage der Erfahrungen der Frauen erarbeitet und Teile der Arbeit am Film sind eine persönliche Konfrontation mit erlebter Gewalt, die sich auch während des Drehs fortsetzte.[15] Dies beeinflusste auch die Entscheidung in dem kleinen Team mit möglichst vielen Frauen am Set zu arbeiten. Eigentlich sollte «das Team nur aus Frauen bestehen und da haben die Mitspielerinnen auch drauf gedrungen. Man muss einfach klar sehen: Das sind lebensbedrohliche Situationen gewesen, die sie hinter sich hatten; das war sehr sehr ernst.»[16] Elisabeth Walinski, die Hauptdarstellerin des Films, unterstreicht die Wichtigkeit eines vertrauten und vertrauensvollen Umfeldes für ihre Arbeit am Film:

Manchmal sind in lockeren Gesprächen die Tränen gelaufen, das hat sich dann abgebaut. Es war aufgebrochen und später hatten wir's im Griff! [...] [H]ier haben wir die kleinsten Sachen in die Tiefe gefummelt, waren dann manchmal so betroffen, konnten nicht mehr weiterreden. Es war, als ob gute Freundinnen da sitzen.[17]

Set-Fotografie im Frauenhaus, Die Macht der Männer, CH-CS-DDZ1-11937-0003, Dokumentationsdossiers Filme, Sammlung Cinémathèque suisse

Die drängende Notwendigkeit häusliche Gewalt öffentlich zu machen, stand dabei quer zum Anliegen, die ästhetischen Möglichkeiten des filmischen Mediums auszuschöpfen. Karola Gramann schreibt in ihrer «Arbeitshilfe Spielfilm», die sie 1979 für *Die Macht der Männer* veröffentlichte:

So sind die Schwächen des Films, z.B. der oft sehr abrupte Schnitt, bestimmt nicht auf mangelndes filmisches Können zurückzuführen, sondern auf seine spezifischen Produktionsbedingungen. Das Team mußte mit einem vergleichsweise geringen Budget von 135000,- DM auskommen (etwa 500000,- DM wäre normalerweise zu veranschlagen), und da kann man keinen Meter Film verschenken. ‹Die Armut lugt aus jeder Einstellung.› (Cristina Perincioli)[18]

In ihrer Kritik in der *Frankfurter Rundschau* resümiert Gertrud Koch:

Daß der Film rasch und mit äußerst wenig Mitteln produziert wurde, um im aktuellen Kampf für die Frauenhäuser eingesetzt werden zu können, zeigt, daß der programmatische Teil des Films nicht mehr uneingeschränkt gilt: ‹Die Macht der Männer ist die Geduld der Frauen.› Bezahlt dafür haben freilich wieder einmal die Frauen: mit mehr Geduld hätte der Film zwar an politischer Brisanz in der aktuellen Auseinandersetzung verloren, aber sicher an filmischer Qualität gewonnen. Die Widersprüche der politischen Filmemacherinnen, die

zwischen den Zwängen des Engagements und dem Anspruch auf die eigene Selbstverwirklichung als Filmemacherin stehen, lassen sich auch diesem Film ansehen.[19]

Diesen Widerspruch betont auch Perincioli wiederholt in späteren Gesprächen zum Film. Sie hätte sich eine spontanere Kameraführung für den Film gewünscht, aber «auf 5:1 kann man nicht drehen wie Cassavetes.»[20] Das Drehverhältnis 5:1, das das Verhältnis zwischen gedrehtem und im Film verwendeten Filmmaterial bezeichnet, ist ausserordentlich gering und der mangelnden Finanzierung geschuldet, denn Filmmaterial war teuer. Diese materielle Einschränkung des künstlerischen Spielraums betrifft viele feministische Produktionen der 1970er und 80er Jahre, weshalb die Filme oft nur durch gemeinschaftliches Engagement möglich werden. «Das ging für alle Beteiligten nur, weil wir gemeinsam zum Thema standen» beschreibt die Produktionsleiterin Marianne Gassner den Umgang mit der Mehrfachbelastung von Drehen, Set-Vorbereitung und «Drecksarbeiten, wie abspülen, tragen, aufräumen.»[21] Die spezifische Form der Kollaboration, die der Film erfindet, ist sowohl Resultat als auch Widerstand gegen die materielle Begrenzung kreativer Arbeit.

Gemeinsame Sichtung des Videomaterials im Zürcher Frauenhaus, Hier habe ich gelernt, dass eine Frau auch ein Mensch sei kann, CH_CS_20211125-0016, Papiers Marianne Pletscher, Sammlung Cinémathèque suisse

«Demokratisierung der dokumentarischen Arbeit»

In Pletschers Film spielt Video eine ebenso entscheidende Rolle. *Hier habe ich gelernt, dass eine Frau auch ein Mensch sei kann* ist 1980 die erste Langfilmproduktion der SRG (Schweizer Rundfunk Gesellschaft) auf einer ENG Kamera (Electronic News Gathering). In einem rein weiblichen Team, was auch an Perinciolis Set die Ideal-Vorstellung gewesen wäre, zogen Marianne Pletscher, Charlotte Eichhorn und Rosemarie Schläpfer für eine Woche im Frauenhaus Zürich ein.[22] Zu diesem Zeitpunkt bestand bereits eine mehrjährige Zusammenarbeit zwischen Pletscher und den Gründerinnen des Hauses im Zuge ihres Buches. Direkt vor dem Dreh arbeitete sie einige Wochen als freiwillige Betreuerin im Haus und war mit den Bewohnerinnen, die im Film zu sehen sind, vertraut. Pletscher schreibt zu ihrer Arbeit an feministischen Themen im Schweizer Fernsehen:

Für mich gibt es bis heute noch, den positiven Frauenbonus zu beziehen, nämlich dem gesellschaftlichen Zwang zur Karriere nicht nachkommen zu müssen. […] Die Verweigerung der vertikalen Karriere, so scheint mir, schafft auch ein Stück Freiheit – ich habe nichts zu verlieren.[23]

Der Dreh mit Videotechnik resultiert hier anders als bei *Die Macht der Männer* aus der Notwendigkeit mit Frauen zu arbeiten, um im Frauenhaus drehen zu können. Die einzigen beiden Kamerafrauen beim Sender waren zu der Zeit ausschliesslich an der E-Technik geschult und damit war die Wahl der ENG Kamera beschlossen. Die kollaborative Form der Filmarbeit durch die Videotechnik ist jedoch beiden Filmen gemein. Im Verlauf der Woche nahmen die drei Frauen gemeinsam mit den Bewohner:innen das Material auf und entschieden in partizipativen Kreisläufen, welche Ausschnitte verwendet werden.

Auch hier tragen sich die Spuren der Gewalt direkt in den Film ein. Trotz gemeinsamer Sichtung und Absprache zog eine Frau auf Druck ihres Mannes ihre Zusage, im Film zu erscheinen, zurück. Die Filmemacherin entschied sich, die fehlenden Bilder trotzdem sichtbar zu machen. Aus dem Frauenhaus im gelben Anorak erklärt Marianne Pletscher die Gewalt, die zur Abwesenheit der Bilder führte und beschreibt, was wir in ihnen hätten sehen können: die Ankunft der Frau im Frauenhaus und ihre zärtliche Umsorgung durch die anderen Bewohnerinnen. Aufnahmen des misshandelten Körpers werden im Film gezeigt, ohne das Gesicht und die Identität der Frau preiszugeben. Neben dem visuellen Zeugnis, das der Film von den physischen

und psychischen Misshandlungen ablegt, kommt so auch zur Sprache, was außerhalb des Fernsehbildes verbleibt. Häusliche Gewalt wird sichtbar, gleichzeitig zeigt der Film die Grenzen ihrer Sichtbarkeit auf.

In einem Dokument, das Pletscher für die interne Hauszeitung vom SRF verfasst hat, reflektiert die Regisseurin über Möglichkeiten und Einschränkungen des Drehs mit ENG und betont ähnlich wie Perincioli die Wichtigkeit der spezifischen Technik für eine vertrauensvolle Zusammenarbeit:

Die ENG-Kamera mit ihrem relativ großen Monitor im Sucher half uns da schon vor den Dreharbeiten entscheidend: Vor allem für die Kinder war es sehr spannend, dass jeder mal durchgucken, jeder mal schwenken und zoomen durfte und auch gleich das Resultat dieses Manipulierens an der Kamera anschauen durfte. So verlor die Kamera sehr schnell von ihrer Faszination, wurde zum Alltagsgegenstand, der eben einfach zu uns gehörte. Der allergrösste Vorteil der elektronischen Aufzeichnung aber ist der, dass man alles Material mit den im Film vorkommenden Personen visionieren kann. Noch vor Beginn der Dreharbeiten hatte ich allen Frauen zugesichert, sie könnten alles Gedrehte nachher anschauen und sie könnten nachher bestimmen, welche Szenen rausgeschnitten werden müssten. Die Möglichkeit zum Visionieren wurde dann auch rege genutzt und half ganz bestimmt entscheidend mit, dass sich ein sehr gutes Vertrauensverhältnis zwischen Filmenden und Gefilmten entwickeln konnte. […] [D]as Visionieren des Materials mit den Betroffenen ist ein ganz entscheidender Schritt zur Demokratisierung der dokumentarischen Arbeit, die gefilmten Personen stehen den Filmen viel eigenständiger mit Kritik und Wünschen gegenüber.[24]

Ebenso hebt sie die Wichtigkeit der längeren Aufzeichnungsdauer von Video im Vergleich zu Film hervor: «Bei Themen, wo die Interviewten erst nach langen Gesprächen so richtig ‹kommen›, ist es ein grosser Vorteil mit 20-minütigen Kassetten arbeiten zu können. Nie war ein Band im falschen Moment fertig – und das konnte ich bisher noch bei keinem Film sagen.»[25] Die Schnitttechnik der Bänder, die eine freie Collage von Material unmöglich macht, schränken jedoch den kreativen Handlungsspielraum stark ein: «Wir arbeiteten von Anfang an mit langen Einstellungen, versuchten auch relativ einfach und chronologisch zu drehen

und machten bewusst nicht auf Kunst, sondern auf nachzeichnende Reportage.»[26]

Die Produktionsbedingungen beider Filme machen deutlich, dass die Bilder, die die Schutzräume häuslicher Gewalt erstmals an die Öffentlichkeit bringen, unter spezifischen Bedingungen entstehen. Die statische Kamera in Perinciolis Film ist sowohl eine ästhetische Annäherung an die Klaustrophobie häuslicher Gewalt als auch Resultat des geringen Drehverhältnisses und damit der strukturellen Unterfinanzierung feministischen Filmschaffens. Die langen Einstellungen in Pletschers Film sind verknüpft mit der spezifischen Videotechnik, die wiederum zusammenhängt mit der Notwendigkeit mit einem Frauenteam zu arbeiten. Der Überhang an Interviews und Voice-Over-Sequenzen dokumentiert den Redebedarf und den vertrauensvollen Austausch. Filmästhetik ist untrennbar verknüpft mit feminisierten Arbeitsbedingungen.

Addi (Elisabeth Walinski) versucht die Spuren der Gewalt zu beseitigen, Die Macht der Männer ist die Geduld der Frauen

Echte Gewalt. Frauenfilm und Zeugenschaft

Kaum eine zeitgenössische Besprechung der Filme verzichtet darauf, auf die spezifischen Produktionsprozesse einzugehen. Das Promotionsmaterial von *Die Macht der Männer ist die Geduld der Frauen*, der vom Basis Film Verleih vertrieben wird, betont die Zusammenarbeit von Betroffenen und Filmemacherin. Zitate aus Dialogen des Films

werden direkt über Ausschnitte aus weiteren Interviews mit den Beteiligten über ihre Gewalt-Erfahrungen gedruckt. In Formulierungen wie «quasi dokumentarisch» und «dokumentarischer Spielfilm» ist nicht nur eine Beschreibung der Produktionsform aufgehoben, sondern auch eine Absicherung der Tatsachentreue.[27] Eine Besprechung in der Saarbrücker Zeitung geht sogar so weit, eine direkte Linie zwischen dem Medium (den Proben auf Video), der Echtheit des Gesehenen (durch die mehrfache Rücksprache und Überarbeitung des Drehbuchs) und dem Erfolg des Films herzustellen. Echtheit sichert Einschaltquote.

Die Ambivalenz, die in *Die Macht der Männer* die Arbeit mit Video bestimmt – eine partizipative Neuerfindung von Filmproduktion auf der einen, und eine Notwendigkeit, die aus finanzieller Not resultiert auf der anderen Seite – definiert ebenso die Frage der Echtheit und Authentizität feministischen Filmschaffens. So enthusiastisch wie die feministische Filmbewegung die politische Aufgabe annahm, Bilder und Geschichten authentischer weiblicher Erfahrung auf die Leinwand zu bringen, so einschränkend wurde diese Festlegung schnell für einige Filmschaffende. In der Diskussion um den sogenannten Frauenfilm, eine Debatte, von der die beiden hier diskutierten Filme Teil sind, wird dieser Widerspruch besonders deutlich. Während der Begriff einerseits Raum schafft für das Filmschaffen von Frauen, wird er andererseits genutzt, um festzulegen, was ein ‹Frauenfilm›, ist und was nicht und schränkt damit die Möglichkeiten von Filmschaffenden ein. Bezeichnet der Begriff nun alle Filme von Frauen, Filme über Frauen, oder Filme mit einer bestimmten, feministischen Perspektive auf Frauen oder Geschlecht im Allgemeinen?[28]

Weibliche Erfahrung wird so zum normativen Anspruch an den feministischen Film. Die Echtheit, die der Erfahrung von Gewalt in beiden Filmen attestiert wird, rührt also ebenso von einem einflussreichen historischen Diskurs der feministischen Filmgeschichte her als auch von dem Anliegen, Zeugnis abzulegen. Die Filme machen diesen Anspruch explizit, etwa in der Durchbrechung der Spielfilmhandlung durch dokumentarische Voice-Over, oder Pletschers direkten Ansprachen ans Publikum.

Häusliche Gewalt schlicht als solche zu zeigen, bleibt bei allem kritischen filmhistorischen Kontext in der Zeit der beiden Filme leider drastisch notwendig. Erst 1992 wird in der Schweiz und 1997

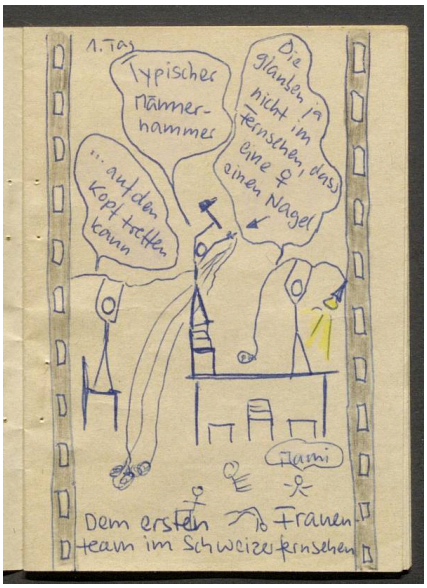
Büchlein, das die Bewohnerinnen des Frauenhauses für das Filmteam zeichneten, CSZ 041 Papiers Marianne Pletscher, Sammlung Cinémathèque suisse (Auszug, 3 Seiten)

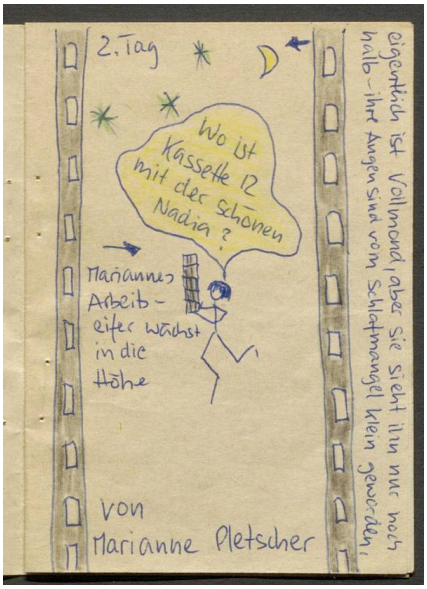
in Deutschland Vergewaltigung in der Ehe strafbar.[29] Diese Daten reichen aus, um vorstellbar zu machen, auf was für eine Öffentlichkeit Filme aus den Jahren 1978 und 1980 gestossen sind. Es existierte bei weitem noch kein Konsens über die Wahrnehmung häuslicher Gewalt als Gewalt und als juristisch zu verfolgende Straftat. Die Interviewform und Techniken der Anonymisierung ähneln Zeug:innenaussagen, die auch einen Anspruch auf juristische Anerkennung erheben.[30] «[…] Tatsachen lassen sich kaum mehr verdrängen, wenn sie einen direkt ins Gesicht schlagen.»[31]

Der Rezeptionsfokus auf die Erfahrung der von Gewalt betroffenen Frauen wird begleitet von der zeitgenössischen Kontroverse um die Parteilichkeit der Filme. Während einem vielzitierten Publikumsgespräch zur Premiere von *Die Macht der Männer* bei der Mannheimer Filmwoche 1978, wird dem Film vorgeworfen, er würde die Thematik einseitig darstellen und damit verzerren oder übertreiben; Männer im Zuschauerraum fühlten sich nicht adressiert.[32] Gramann schreibt schlicht: «Er ist parteilich, nicht polemisch, und diese Parteinahme ist gewollt.»[33]

Die Anklage, die beide Filme gegen die Gewalt erheben, trifft immer wieder auf Momente der zärtlichen Verbundenheit zwischen den Frauen – beim Spielen mit ihren Kindern, dem gemeinsamen Kochen oder Spazieren. Beide Filme enden schliesslich am Küchentisch und wir sehen die Frauen dabei, wie sie im gemeinsamen Lachen und Essen ein Zuhause bauen. Die Filme weisen so über die Gegenwart der Gewalt hinaus in Richtung einer hoffnungsvollen Zukunft. Die Filmcooperative Zürich, die den deutschen Film der Schweizer Filmemacherin 1985 schliesslich in die Schweiz bringt, beschreibt *Die Macht der Männer* als Klassiker. In den letzten Jahrzehnten war der Film nicht öffentlich verfügbar und ist erst 2023 von der Deutschen Kinemathek digitalisiert worden. Pletschers Film lagert im Archiv der SRG und ist gegenwärtig beschränkt zugänglich in Absprache mit der Filmemacherin. Die prekären Produktionsprozesse setzen sich bis heute in den prekären Bedingungen der Bewahrung und Zugänglichkeit feministischer Filmarbeit und ihrer Geschichte fort.

1. ↑ 1971 gründete Erin Pizzey das weltweit erste Frauenhaus im Londoner Stadtteil Chiswick und veröffentlichte das Buch *Scream Quietly or the Neighbours Will Hear* das im Jahr seines Erscheinens (1974) bereits ins Deutsche übersetzt wurde. Perincioli (o.J.) erinnert sich: «1974 gab es in Deutsch noch





keinen Begriff für häusliche Gewalt (wir sprachen damals von ‹geschlagenen Frauen›) und außer den Betroffenen – die ja schwiegen – hatte niemand eine Vorstellung davon, was es konkret bedeutet». Pletscher (1982, S. 4) schreibt dazu: «Es mag seltsam klingen, aber die Zeit, in der ich meine großen ‹Frauenfilme› machte, war auch die Zeit, in der ich mich beim Fernsehen am stärksten diskriminiert fühlte. Erstens musste ich diese Themen sehr stark durchboxen, denn damals galt Gewalt gegen Frauen noch nicht als Politikum.» Transnationale Vernetzungen, vor allem mit dem Frauenhaus in London, Veranstaltungen wie das Brüsseler Internationale Tribunal Gewalt gegen Frauen 1976, Organisierung und Gespräche unter Frauen sowie nicht zuletzt verschiedene aktivistische Medienproduktionen führten schließlich zu einer öffentlichen Debatte des Themas im deutschsprachigen Raum und zur Gründung des ersten autonomen Frauenhauses in Berlin Grunewald 1976. Das erste Frauenhaus in der Schweiz öffnete ein Jahr später. Vgl.: Breitenbach, Eva, «Von Frauen, für Frauen. Frauenhausbewegung und Frauenhausarbeit», in: Franke-Meyer, Diana/Kuhlmann, Carola (Hg.), *Soziale Bewegungen und Soziale Arbeit. Von der Kindergartenbewegung zur Homosexuellenbewegung*, Wiesbaden, Springer, 2018, S. 211-223; Brückner, Margrit/Hagemann-White, Carol, «Analyse. Gibt es noch eine Frauenhausbewegung?», in: *Forschungsjournal Soziale Bewegungen*, 2001, 14 (2), S. 102-109; Davies, Catherine, Gegen die Sprachlosigkeit. Als häusliche Gewalt einen Namen bekam: zur Geschichte der Frauenhaus-Bewegung. *Geschichte der Gegenwart*. https://geschichtedergegenwart.ch/gegen-die-sprachlosigkeit-als-haeusliche-gewalt-einen-namen-bekam-zur-geschichte-der-frauenhaus-bewegung/ (01.03.2024); FrauenMediaTurm, *Frauenhäuser: Zuflucht für bedrohte Frauen und Kinder*, FMT, 11. Juni 2018, https://frauenmediaturm.de/neue-frauenbewegung/frauenhaeuser/ (01.03.2024); Perincioli Christina, Frauenhaus, o.J., https://feministberlin.de/gewalt/frauenhaus/, (01.03.2024); Pletscher, Marianne, «Manuskript zu TV Frauen – Frauenthemen», *Schweizer Frauenblatt/mir Fraue*, 1982, 9, o. J.-b., CSZ 041 Papiers Marianne Pletscher, Sammlung Cinémathèque suisse.

2. ↑ Zu diesem Korpus gehören zahlreiche Titel von Kurzfilmen zu Spielfilmen, dokumentarischen zu experimentellen Arbeiten. Auffällig sind dabei die vielen Fernsehproduktionen: Haffner, Sarah, *Schreien nützt nichts. Brutalität in der Ehe*, BRD 1976 (WDR); Frauengruppe der JZI Hamburg, *Gehst du zum Weihnachtsmarkt, vergiss die Peitsche nicht*, BRD 1976; *Gewalt gegen Frauen - Brüsseler Tribunal*, BRD 1976, mpz; Hamburger Frauenhaus, *Warum - Hamburger Frauenhaus*, BRD 1978; Nullmeyer, Heide. *Wo hätte ich denn hingehen sollen? Eindrücke aus dem Bremer Frauenhaus*, BRD 1978 (Radio Bremen); Perincioli, Cristina and Frauenhausgruppe, *Die Macht der Männer ist die Geduld der Frauen*, BRD 1978 (ZDF); Videowerkstatt Oberhausen und Frauen helfen Frauen. *Gewalt gegen Frauen – warum wir in Oberhausen ein Frauenhaus brauchen*, BRD 1978; Deppe, Gardi und Gisela Tuchtenhagen (DOP), *Keiner hat das Recht, mein Leben kaputt zu machen... Schicksale im Berliner Frauenhaus*, BRD 1980 (SFB); Frauenhaus Giessen, *Frauenwege*, BRD 1980; Pinkus, Gertrud, *Il valore della donna è il suo silenzio*, BRD 1980; herrenlos & fehlerfrei, *Luftmaschen*, BRD 1982; Atsiz, Aysim, *Die Misshandelten. Frauenhaus in Frankfurt*, BRD 1982 (WDR); Gassinger, Ilse und Gerda Lampalzer, Anna Steininger, *Gewalt in der Ehe*. AT 1983 (Medienwerkstatt Wien); Hoffmann, Eva und Gisela Tuchtenhagen (DOP), *Die alltägliche Gewalt an Frauen. Das Frauenhaus Rendsburg*, BRD 1984/1986 (ZDF); Steininger. Anna, Ursula Pürrer, Rosa Loger, Eva Demel, Margit Niederhuber, Irmgard Winkler, *Eine verschlagene Welt*, AT 1990 (Medienwerkstatt Wien); Schaz, Ulrike, *Juli '76 – Das Private ist politisch*, DE 2010. Vgl. Bergman, Renate, *Filmliste. Frauen gegen Gewalt gegen Kinder und Frauen*, Zentrale Informationsstelle für Autonome Frauenhäuser, FrauenAnstiftung e.V., 1991; Zentrale Informationsstelle für Autonome Frauenhäuser (Hg.), *Filmliste der Autonomen Frauenhäuser. Gewalt gegen Frauen und Kinder*, Selbstverlag, 1997.

3. ↑ Die Höhe der Einschaltquote variiert je nach Quelle zwischen 2.5-4 Millionen und wird aufgrund der bemerkenswerten Höhe für einen feministischen Film häufig erwähnt. Siehe etwa Perincioli 1984 (3.8 Millionen); Knight, Julia, *Women and the New German Cinema*, London, Verso, 1992, S. 78 (4 Millionen); Gramann, Karola, «Die Macht der Männer ist die Geduld der Frauen», Arbeitshilfe Spielfilm, *medienPraktisch*, 1979 (2), S. 12 (2.5 Millionen). Produziert vom *Kleinen Fernsehspiel* feierte der Film seine durchweg positiv besprochene Premiere auf der Internationalen Filmwoche in Mannheim am 13.10.1978. Er spielte auf weiteren Festivals in Leipzig, Florenz, Duisburg, Solothurn, Rotterdam, Berlin und Paris. Im Verlauf der nächsten

Jahre wurde er in vielen deutschen Kinos gezeigt und reiste durch die Distribution des Goethe-Instituts und aktivistische Verbreitung um die Welt (untertitelt in Französisch und Englisch) und wurde unter anderem in Australien, Indien, England, Schweden, Frankreich, Holland und den USA verliehen. Perincioli reiste dabei, je nach Finanzierung, mit dem Film mit. Bei nationalen Vorführungen wurde auch diese Arbeit und das dazugehörige Gehalt mit den Schauspielerinnen geteilt. Vgl. Gramann 1979; Gregor, Ulrich, «Filmwoche Mannheim: Ein Forum für die jungen Regisseure», *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 20. Oktober 1978; Perioncioli, Christina, Interviews mit Christina Perincioli/Silberman, Marc/Elsner-Sommer, Gretchen, Jump Cut, 1984, 29, S. 52-53; Gespräch der Autorin mit Cristina Perincioli, 2021.

4. ↑ Im gleichen Jahr drehte Sarah Haffner den Dokumentarfilm *Schreien nützt nichts. Brutalität in der Ehe*, der im West Deutschen Rundfunk (WDR) ausgestrahlt wird und als erster deutschsprachiger Film zu häuslicher Gewalt gilt. Auch dafür greift Haffner auf Recherchen von Perincioli zurück, unter anderem ihre Gespräche und Kontakte mit Frauen aus dem Frauenhaus in London, das sie 1974 besuchte. *Schreien nützt nichts* macht ebenso wie Pletschers Film ausführlich Gebrauch von Nachtaufnahmen von erleuchteten Fenstern und anonymisierten Interview-Sequenzen, die durch Gegenlicht-Aufnahmen die Frauen als Schlag-Schatten filmen.
5. ↑ Die drei weiteren Titel zu geschlechtsspezifischer Gewalt sind der CH-Magazin-Beitrag *Geschlagene Frauen in der Schweiz* (1977) und die beiden Dokumentarfilme *Einmal vergewaltigt, mehrfach gedemütigt* (1982) und *Supermarkt der Sexualität* (1983), die im SRF ausgestrahlt wurden (vgl. Pletscher 1982, S.4).
6. ↑ Perincioli, 1984.
7. ↑ Schatten, Isabelle/Wielputz, Renate, «Die Macht der Männer ist die Geduld der Frauen: Filmbesprechung», *Courage: Berliner Frauenzeitung*, 1979, 4 (1), S. 32.
8. ↑ «I had interviewed a lot of battered women for radio and for a book I had done on the subject. Then this group of three women (battered wives) contacted me — Addi (who became the film's main character) and the two women that she lives with (who also appear in the film). They were already a cohesive group when they came to me and so were not dependent on me. Most women find themselves isolated who have this problem and would find it a very heavy thing to make a movie about their own story. But because of their togetherness these women could handle it. The final story then is mostly Addi's story, but it contains what I had heard from all those other women» (Perincioli 1984).
9. ↑ Die Videoaufnahmen wurden von Cäcilia ‹Cillie› Rentmeister gemacht, die als Regieassistenz in den Credits zum Film vermerkt ist. Sie ist selbst lesbisch-feministische Aktivistin (u.a. Mitgründerin der Rockband *Flying Lesbians*, deren Song *Battered Wife* die ersten Bilder aus dem Frauenhaus rahmt), Kunsthistorikerin, Geschlechterforscherin, und Lebenspartnerin der Filmemacherin. Im Film tauchen, ohne Einfluss auf die narrative Handlung, weitere Symbole lesbischer Subkultur auf, etwa in Form der Doppelaxt-Halskette, die Addi von Beginn des Films an trägt.
10. ↑ Besonders interessant ist, dass durch den kollektiven Prozess die klassenübergreifende Dimension häuslicher Gewalt in dem Film Eingang fand. «[Das Drehbuch] war so'n Konzept, aber es war der Impuls, überhaupt etwas zu machen. [...] Tina sah dann unsere Lebensform – und hat das so geändert». Während ursprünglich ein Fernfahrer als männlicher Protagonist vorgesehen war, der die Handlung klar in der Arbeiterklasse verortete, wurde von den teilnehmenden Frauen die klassenübergreifende Dimension von Gewalterfahrung betont. Die ökonomische Situation der Familie im Film ist entsprechend unklar gehalten (vgl. Gassner, Marianne/Walinski, Elisabeth/Eissfeldt, Dörte. o. J., «Entstehung des Films und seine speziellen Produktionsbedingungen», Schriftgutarchiv Box 21461, Berlin, Deutsche Kinemathek - Museum für Film und Fernsehen, S. 2).
11. ↑ Perincioli, Cristina, «Cristina Perincioli», *Ästhetik und Kommunikation*, 1979.
12. ↑ Perincioli, 1984.
13. ↑ Perincioli, 2021.
14. ↑ E-Mail Austausch mit Regisseurin vom 28.04.2024
15. ↑ Die Hauptdarstellerin Elisabeth Walinski etwa wurde während des Drehs von ihrem Ehemann überfallen und mit einer Schusswaffe bedroht.

16. ↑ Die einzigen beiden Männer waren der Elektriker und Tonmann, die beim Dreh weitestgehend unsichtbar blieben (vgl. Perincioli 2021).
17. ↑ Walinski in Gassner, Walinski, und Eissfeldt, o. J., S. 4.
18. ↑ Gramann 1979, S. 12. Gramann fährt fort: «Das Projekt mit diesen geringen finanziellen Mitteln gleich zu verwirklichen, anstatt noch ein Jahr zu warten – das ZDF hätte dann fast die doppelte Summe zur Verfügung gestellt – war eine politische Entscheidung. Es war der Regisseurin wichtiger, möglichst schnell ein breites Fernsehpublikum zu erreichen [...] Sonst hätten die skandalösen Lebensbedingungen vieler Ehefrauen ein Jahr länger nicht diskutiert werden können.» Die weitere Quellenlage sowie Perincioli selbst widersprechen diesem Punkt. In einem E-Mail Austausch im Mai 2024 betont Perincioli vielmehr, dass es lediglich dieses eine Angebot gab, das innerhalb eines sehr knappen Zeitrahmens von zwei Monaten begonnen werden musste, da der Film ein «Nachrutscher» für einen nicht realisierten Kamerafilm zum Jahresende 1977 war. Das Format Kamerafilm war mit 100.000 DM gefördert im Vergleich zum kleinen Fernsehspiel mit 250.000 DM. Es lässt sich festhalten, dass der Film unterfinanziert war und damit Teil der systematischen Benachteiligung des Filmschaffens, insbesondere von Projekten in Spielfilmlänge, weiblicher Filmemacherinnen der Zeit war. Gramanns «Arbeitshilfe» wird zwei Jahre später als Beiheft für den Verleih des Films durch die Landeszentrale für politische Bildung wiederabgedruckt.
19. ↑ Koch, Gertrud, «Die tägliche Gewalt. C. Perinciolis Spielfilm über Gewalt gegen Frauen», *Frankfurter Rundschau*, 5. August 1979.
20. ↑ Vgl. Gespräch der Autorin mit Cristina Perincioli und Marianne Gassner, 2022. «We shot this scene many times in video, and the last time we shot it, it was so beautiful. We just ran after them with the video camera, in the kitchen and out, with beautiful natural light streaming from the windows. You couldn't see every detail. It wasn't straight dialogue either — you couldn't understand every word. I found it more interesting than what we finally shot in film because the viewer has to be more aware of what is going on. What we did finally looks very much like television with every corner lit and everything told to the audience» (Perincioli, 1984).
21. ↑ Gassner, Walinski, und Eissfeldt, o. J., S. 3. Eine weitere Voraussetzung für diese Form von Filmarbeit war, dass die Frauen aus der Wohngemeinschaft zu dem Zeitpunkt des Filmdrehs alle arbeitslos waren, vgl. Perincioli 2021.
22. ↑ Für den Schnitt zeichnet sich Jacqueline Engeli zuständig. Pletscher erinnert sich, dass der Einzug im Frauenhaus zu Auseinandersetzung mit den Arbeitsschutzrichtlinien des Senders führte. Dieser Konflikt ist bezeichnend für feministische Filmarbeit, die häufig über die Grenzen von Lohnarbeit geht und in einem widersprüchlichen Verhältnis von Selbstausbeutung und politischer Solidarisierung steht.
23. ↑ Pletscher, Marianne, «ENG-Artikel», o. J.-a., CSZ 041 Papiers Marianne Pletscher, Sammlung Cinémathèque suisse, CH_CS_20211125-0003, S. 4 & 7.
24. ↑ Ebd., S. 2-3.
25. ↑ Ebd., S. 3.
26. ↑ Ebd., S. 3.
27. ↑ ZDF-Programmtext, «Das kleine Fernsehspiel – Zeugen der Zeit. Die Macht der Männer ist die Geduld der Frauen», Unternehmensarchiv ZDF, 1978.
28. ↑ Vgl. Caprio, Temby, «Der Frauenfilm», in: Schulte Strathaus, Stefanie/Bernstorff, Madeleine/Kohler Birgit/Schütze, Regina (Hg.), *...es kommt drauf an, sie zu verändern: Filme, Festivals, Feminismus*, Berlin, 1997, S. 20-25.
29. ↑ Erst seit 2004 wird in der Schweizer Gesetzgebung Vergewaltigung in der Ehe als Offizialdelikt behandelt, davor galt es lediglich als Antragsdelikt.
30. ↑ Der Film von Perincioli zirkulierte viel in städtischen und kommunalen politischen Zusammenhängen, in denen er Aufklärungs- und Anleitungsarbeit leistet für die Gründung weiterer Frauenhäuser. Er wurde cofinanziert vom Berliner Senat für Familie, Jugend und Sport und der Bundeszentrale für politische Bildung (vgl. Perincioli, 2021).
31. ↑ Käppeli, Ralf, «Im Haus für misshandelte Frauen», *Tages-Anzeiger*, 5. Juni 1980.
32. ↑ Vgl. «Auszüge aus Publikumsdiskussion», 1978, Schriftgutarchiv Box 21461, Berlin, Deutsche Kinemathek. Museum für Film

und Fernsehen.

33. ↑ Gramann, 1981, S. 12. Sogar in dem Beiheft, das Gramann verfasst, ist diese Diskussion präsent. Ihre politische Einschätzung steht neben dem Abdruck der Erklärung der Jury der Evangelischen Filmarbeit, die *Die Macht der Männer* zum Film des Monats (Februar 1978) wählt und betont: «Er [der Film] nimmt damit Partei für die körperlich schwächere Seite solcher Konflikte, für die geschlagenen und mißhandelten Frauen. Der Film führt allerdings nur die Auswirkungen der Konflikte vor, nicht deren Ursachen [...].» (ebd., S. 14).