

SCHWIERIGE FREIHEIT

Zu Mia Hansen-Løves «L'Avenir»

In Mia Hansen-Løves *L'Avenir* ist die Hauptfigur Nathalie (Isabelle Huppert) einer schwierigen Freiheit ausgesetzt. Freigestellt aus der Rolle der Mutter, Tochter, Ehefrau und Herausgeberin – die Kinder sind aus dem Haus, die Mutter ver stirbt, der Ehemann verlässt sie und der Verlag entlässt sie – scheint Nathalie in eine Laborsituation versetzt, der Simone de Beauvoir einen utopischen Charakter attestiert hätte: Eine Frau ist zur Freiheit aufgerufen, und das geht nur durch die Freistellung von ebenjenen Bindungen, die, so Beauvoir, Bequemlichkeit und Unterwerfung koppeln:

Sie [die Frauen] leben verstreut unter den Männern, durch Wohnungen, Arbeit, wirtschaftliche Interessen mit einzelnen von ihnen – Mann oder Vater – enger verbunden als mit den anderen Frauen. [...] Wenn sie sich weigern, das *Andere* zu sein, das Einverständnis mit dem Mann verleugnen, verzichten sie auf alle Vorteile, welche die enge Verbindung mit der herrschenden Kaste ihnen gewähren kann. Solange der Mann gleichsam der Lehnsherr ist, wird er für die Frau als seine Lehns männin in materieller Hinsicht sorgen, und gleichzeitig übernimmt er, ihr Existenzberechtigung zu geben; so entgeht sie zugleich dem wirtschaftlichen Risiko und dem metaphysischen einer Freiheit, die ihre Zwecke selbstständig finden müßte.¹

Nathalie affirmiert dieses Moment der Befreiung nach der Trennung von ihrem Mann explizit: «Wenn ich darüber nachdenke: Meine Kinder sind weg, mein Mann auch, meine Mutter ist tot. Ich habe meine Freiheit wieder. Totale Freiheit. Das habe ich noch nie erlebt. *C'est extraordinaire.*»

Wie schwierig diese Freiheit ist, zeigt sich im Verlust ökonomischer und sentimentaler Privilegien: Nathalie muss sich von ihrem Haus in der Bretagne verabschieden, denn es gehörte der Familie ihres Mannes, und andere Sicherheiten aufgeben, etwa die Bewegungsfreiheit im öffentlichen Raum, die der unbegleiteten Frau in der heterosexistischen Umgebung entzogen werden. Nathalie kann nicht einmal allein ins Kino, ohne dass ihr ein Mann nachstellt, und außerdem sind da die leeren Stunden, die neu gefüllt werden müssen. Genauso

¹ Simone de Beauvoir: *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau I*, Berlin 1989 [1949], 14 u. 16.

verkoppelt das Simone de Beauvoir: Verlust der ökonomischen Privilegien und Zwang zur Selbsterfindung – die schwierige Freiheit als *condition féminine*. In den Philosophievorlesungen von Nathalie über das Glück, das nur existieren kann, bevor es beginnt, ist noch einmal ein Topos von Beauvoir aufgerufen.

Ist die Hausfrau nicht glücklicher als die Arbeiterin? Man weiß dabei nicht recht, was das Wort Glück bedeutet und welche authentischen Werte sich darunter verbergen; es besteht keine Möglichkeit, das Glück eines anderen zu messen, und es ist immer leicht, die Situation als glücklich zu erklären, zu der man andere zwingen will: diejenigen, die man als Einzelwesen zur Stagnation verurteilt, erklärt man für glücklich unter dem Vorwande, das Glück sei Unbeweglichkeit.²

Glück ist also ein Begriff, auf den sich Beauvoir nicht einlassen will. Ihr geht es um eine Freiheit, die zu realisieren den Subjekten zugetraut und zugemutet wird: «Jedes Subjekt [...] erfüllt seine Freiheit nur in einem unaufhörlichen Übersteigen zu anderen Freiheiten, es gibt keine andere Rechtfertigung der gegenwärtigen Existenz als ihre Ausweitung in eine unendlich geöffnete Zukunft.»³

Das Moment der Freistellung, in der das stabile, unbewegliche Glück zugunsten einer zittrigen Autonomie aufgegeben wird, ist in *L'Avenir* visuell realisiert in einer Panoramaeinstellung, die Nathalie als Lesende vor einer Berglandschaft zeigt. Das Bild wird sorgfältig vorbereitet. Mit dem Aufstieg folgt die Kamera Nathalie, die in einem floral marmorierten Kleid im Blätterwerk fast verschwindet, aus dem Halbdunkel der Baumschatten in eine helle Weite. In ihrem Aus-dem-Schatten-Treten öffnen sich zugleich die Blicke der Zuschauer_innen auf die Umgebung – das Tracking wird abgelöst durch eine stabile Totale. Den lang erwarteten Durchblick, das pathetische Angebot eines endlich Zur-Ruhe-Kommens der turbulenten Hauptfigur nimmt der Film jedoch sofort zurück: Während Nathalies Ehemann zuvor in einer ähnlichen Totale der Blick über den Atlantik eingeräumt wird und er in einer Caspar-David-Friedrich-artigen Pose verharrt, nimmt Nathalie die romantische Blickposition des die Landschaft überschauenden Subjekts nur für eine Sekunde ein, zieht sich dann zurück und drapiert sich halbwegs linkisch in die struppige Landschaft, wobei sie eben gerade nicht zum Bild der Landschaft wird. Sie wendet sich vom Panorama ab und der Lektüre zu, gibt also einer kunstgeschichtlichen Konvention nach, aber das geschlechtlich stark codierte Bild der Lesenden kommt, wie die Einstellung zeigt, nur sehr unbequem zustande. Weder überschaut Nathalie die Landschaft, noch geht sie in ihr auf. Das Sehen-Können übernimmt die Kamera. Die Einstellung ist zugleich Endmarkierung einer von drei für mich zentralen Operationen der Delegation, die der Film anbringt, wo eine Schwierigkeit des Subjektwerdens oder -bleibens angezeigt wird.

Neben all den Verlusten, die der Film seiner Hauptfigur zumutet, gibt es eine, die als besondere Zumutung in Szene gesetzt ist: Beim Auszug aus der gemeinsamen Wohnung entwendet der Ehemann Nathalies mit persönlichen Markierungen ausgestattete Ausgabe von Emanuel Lévinas' *Schwierige Freiheit*.

² Beauvoir: *Das andere Geschlecht*, 26.

³ Ebd.



Abb. 1 *L'Avenir*, Regie:
Mia Hansen-Løve, F/D 2016
(Screenshot, Orig. in Farbe)

Alles, was geht – könnte der Film an dieser Stelle heißen, aber er heißt *Alles, was kommt*, und Nathalie kauft sich kurzerhand ein neues, unbeschriebenes Exemplar des Buches. Dieses doppelte Aufrufen von Lévinas' Text produziert einen diskursiven Überschuss: Das andere Buch in den Händen des anderen Geschlechts wirft die Frage auf, was hier Fragen des Judentums, mit denen sich Lévinas beschäftigt, und die Frauenfrage, die im Film durchgespielt wird, miteinander zu tun haben – klar, es wäre zu dick aufgetragen, wenn Beauvoirs feministischer Klassiker *Das andere Geschlecht* aus dem Jahr 1949 den Aufbruch zu einer Ich-Werdung der Frau markieren müsste. Der Griff zu Lévinas ist subtiler. Zugleich bringt der Film damit eine Komplikation ins Spiel, nämlich Beauvoirs Auseinandersetzung mit Lévinas' Definition des Weiblichen als dem Anderen, die den feministischen Diskurs bis heute bewegt. Beauvoirs Thema, die schwierige Freiheit der Frauen, wird in der ersten Fußnote von *Das andere Geschlecht* flankiert von Lévinas' 1947 erschienenem Essay *Die Zeit und der Andere*. Gegen und mit Lévinas entwickelt Beauvoir ihre Vorstellung vom anderen Geschlecht. Bei Lévinas kommt allerdings eine Emphase des Weiblichen ins Spiel, mit der Beauvoir an der Stelle nicht mitgeht, wo die Frau vom Mann her in Bezug auf ihn als das Andere gedacht wird. Lévinas entgehe zwar nicht, «daß auch die Frau für sich Bewußtsein ist» – seine Beschreibung der Frau als das Andere münde aber in einer «Bestätigung der männlichen Prärogative».⁴ Lévinas' Anderssetzung des Weiblichen ist für Beauvoir insofern schwierig, als sie der Versuchung der Frau entgegenkomme, einer wirklich bejahten Existenz aus dem Weg zu gehen. Solange sich die Frau in der Rolle des Anderen sieht, nehme sie nicht für sich in Anspruch, selbst Subjekt zu sein.⁵ Die Anderssetzung

⁴ Ebd., 621.

⁵ Vgl. ebd., 17.

der Frau steht damit dem ethischen Anspruch ihrer Subjektwerdung entgegen. Dieser bequeme, aber verhängnisvolle Weg bedeutet für Beauvoir nicht weniger als «Passivität, Verzicht, Verlorenheit, Unterordnung unter einen fremden Willen, Mangel an Selbsterfüllung und Verlust der Würde [...]»⁶

Gleichzeitig kommt mit Lévinas eine neue Prämisse ins Spiel, die auf radikale Weise die Kategorie des Subjekts selbst betrifft: Das Weibliche als Differenzprinzip durchkreuzt hier die männlich-ontologische Ordnung bis zum Äußersten. In Lévinas' Essaysammlung, die Nathalie im Film ans Herz gelegt ist, wird im Aufsatz *Das Judentum und das Weibliche* eine Definition geliefert, die gewissermaßen konträr zu Beauvoirs Aufruf nach Subjektwerdung und Freiheit funktioniert, die vielmehr in einer Alternative zum autonom denkenden Subjekt mündet: «eine Entfremdung überwinden, die letztlich der Männlichkeit des universalen und erobernden Logos selbst entspringt, der sogar die Schatten vertreibt, die ihm hätten Schutz bieten können –, eben das wäre die ontologische Funktion des Weiblichen, die Berufung derjenigen, <die nicht erobert>»⁷ Die Frau kommt für Lévinas nicht einfach daher,

um einem der menschlichen Beziehungen beraubten Wesen Gesellschaft zu leisten. Sie antwortet einer Einsamkeit, die diesem Mangel innewohnt, [...] einer Einsamkeit im Universalen, dem Unmenschlichen, das erneut zum Vorschein kommt, wenn das Menschliche die Natur bereits unterworfen und sich zum Denken aufgeschwungen hat. Damit die unvermeidliche Entwurzelung des Denkens, das die Welt beherrscht, sich eine Ruhepause gefallen lässt – eine Einkehr –, muß sich in der Geometrie der unendlichen, kalten Räume die befremdliche Schwäche der Sanftmut zeigen. Ihr Name ist Frau.⁸

Die Einkehr bei sich selbst beginnt für Lévinas bei einem Nichtkönnen des Könnens, einem Rückzug aus dem Licht, einem In-den-Schattenwinkel-Treten des Weiblichen als prinzipielle Infragestellung ontologischen Denkens. Es ist die Suche nach einer Definition des Subjekts, die «auf seiner Passivität beruht», die nicht auf einem «Vermögen des Subjekts über die Welt» gründet.⁹ Kurz: Es geht um Möglichkeiten einer Herrschaft jenseits von Mannhaftigkeit. Mannhaftigkeit, das ist für Lévinas eine auf die Geometrie der kalten Räume festgelegte Form des Denkens:

Da ist er, der Geist in seinem männlichen Wesen, der *draußen lebt*, der prallen Sonne ausgesetzt, die blind macht, den Meereswinden, die ihn peitschen und niederwerfen, auf einer Erde ohne Schlupfwinkel, heimatlos, einsam und umherirrend und schon dadurch den erzeugenden Dingen entfremdet, die er hervorgerufen hatte und die sich nun ungezähmt und feindselig vor ihm aufrichten.¹⁰

Nathalie besucht ihren Schüler Fabien in einer Landkommune in den Bergen, wo er mit anderen an einem Buch über den Ausbruch aus dem Katastrophendenken und alternative Lebensweisen schreibt. In den politischen Diskurs der Kommune stimmt Nathalie nicht ein, sie unterbricht vielmehr die Gespräche, geht mit anderen Frauen das Geschirr abspülen. Zu alt für die politischen Ziele

⁶ Ebd., 16.

⁷ Emmanuel Lévinas: *Das Judentum und das Weibliche*, in: ders.: *Schwierige Freiheit. Versuche über das Judentum*, Frankfurt / M. 1992, 42–53, hier 45.

⁸ Ebd., 45f.

⁹ Emmanuel Lévinas: *Die Zeit und der Andere*, Hamburg 1984 [1947], 53.

¹⁰ Lévinas: *Das Judentum und das Weibliche*, 45.



Abb. 2 Screenshot von *L'Avenir*
(Orig. in Farbe)

der Jungen, wird sie als Trägerin eines anarchischen Prinzips ins Bild gesetzt, das anders funktioniert.¹¹ Hier scheint ein Lévinas'sches Modell von Weiblichkeit ebenso begrüßt wie zuvor das Moment der großen Freiheit: nämlich die Hinwendung der Frau zu sich selbst als Andere, als Nichtmitdenkende, Geschirrspülende, In-den-Schatten-Tretende. Nathalie, die konsequent das Gewicht einer *Anderbeit*, wie Lévinas es nennt, mit sich herumschleppt – im Film ist sie stets mit einem Katzenkorb unterwegs –, verkörpert ein radikales Alteritätsprinzip, das auch dort greift, wo innerhalb der Neuordnungen, die sich die alternative Lebensform geben will, Ausschlussmechanismen und Formatierungen wieder aufscheinen. Und es ist ebenjenes Prinzip der Alternative, das der alternativen Community verloren geht, wenn sie wieder abreist. Im Film wird dieser Verlustmoment erneut als Trennung inszeniert. Der Schüler bleibt nach einer Nacht mit der Philosophielehrerin, in der nichts passiert, außer dass geredet wird, allein. Beginn der Einsamkeit, Ende der Einkehr: Eine Panoramaeinstellung lässt Fabiens Autofahrt durch die offene Landschaft wieder als Freistellung erscheinen – aber es ist ein kalter Frieden, der sich im Bergpanorama nach dem Ende des Besuchs einstellt. Fabien trägt die Winterjacke geschlossen im unbeheizten Wagen; dem Bild unterliegt auf der Tonspur eine irische Weise, deren Refrain *deep peace* einen Frieden beschwört, der in den rauen, kalten Räumen des männlichen Denkens als schwieriges Versprechen erscheint.

Deep peace, die Einkehr bei sich selbst, die Sammlung, findet für Lévinas nicht im Außen statt, sondern im Innen. Das Auftauchen des Ortes im Raum erfolgt hier nicht aus einer «Geste des Erbauens, einer Architektur, die eine

¹¹ Vgl. Elena Meilicke: Zum Wasser. L'AVENIR von Mia Hansen-Løve, in: *Cargo. Film/Medien/Kultur*, Nr. 30, 2016, 4–8.

Landschaft gestaltet», sondern aus der Innerlichkeit des Hauses, wo die weibliche Existenz wohnt, «die die Wohnstatt schlechthin ist».¹² Das Weibliche bildet hier ein eigenes Regime des Versteckts, des Heims, des Domestizierten und des Mütterlichen. Lévinas macht dabei etwas auf, das zeitgleich im differenzfeministischen Diskurs der *écriture féminine* Konjunktur gewinnt, nämlich das Projekt, den Begriff des Anderen über den Begriff des Totalen zu erheben. Anstatt das Weibliche als Komplementäres zu nutzen, gebraucht auch Lévinas den Begriff, um die Vorherrschaft von Totalität, Gleichheit und System zu stören. Er durchbricht ebendie Priorität des Ganzen oder des Einen. Indem er Frauen erlaubt, das Andere zu bedeuten, setzt Lévinas aber zugleich eine Tradition männlichen Schreibens fort, dem das Weibliche als Unbekanntes, Nichtrepräsentierbares gilt.¹³ Wiederholt er auf diese Weise Ausschlussgesten oder bedeutet sein Insistieren auf dem Privileg des Anderen, auch wenn es in Stereotype zurückfällt, einen Raum für das radikale Neuschreiben des Weiblichen? Die Autorinnen der *écriture féminine* sind skeptisch. Allen voran Luce Irigaray fürchtet, dass Lévinas' Feier des Weiblichen in seiner unangleichbaren *Anderheit* in einer Weise funktioniert, die letztlich Weiblichkeit in eine traditionelle Trope wieder einschreibt, wenn das Weibliche hier in bekannten Konnotationen vorkommt, seine Bedeutung etwa in der Geburt des Kindes findet.¹⁴ Gerade in der Emphase der Mutterschaft, als radikale Existenz für den Anderen, stellt Lévinas wiederum, das erkennt Irigaray, eine radikale Ressource für den Feminismus bereit, indem sein Begriff von Weiblichkeit einen Bruch mit den Kategorien der Meisterschaft, der Dominanz und des Selbstbewusstseins bedeutet. Man könnte also Bedenken eines klassischen Androzentrismus äußern, oder man könnte den Text als feministisches Manifest auffassen.¹⁵ Diese Ambivalenz scheint, so meine ich, im Schlussbild von *L'Avenir* auf (Abb. 3).

Nach ihren Streifzügen wird Natalie zu Weihnachten in ein häusliches Bild gesetzt. Ihre Kinder sind zu Besuch, sie hat den Baum geschmückt und hält das Essen warm. Als ihr Enkel im Nachbarzimmer zu weinen beginnt, kehrt sie der Tischgesellschaft den Rücken und wendet sich tröstend dem Säugling zu. Das Lied, das sie dem Kleinen leise vorsingt, geht langsam über in eine A-cappella-Version von *Unchained Melody* der Righteous Brothers. Während die Kamera die Hauptfigur des Films auf diesem Rückzug zunächst noch begleitet, wird sie mit dem Einsatz der Musik vorsichtig zurückgezogen – Nathalie wird behutsam in den Nebenraum verabschiedet. Dass der Film mit dieser dritten und letzten Delegationsoperation zu einer traditionellen Frauenrolle zurückkehrt, scheint abwegig. Vielmehr bleibt im Bild die Ambivalenz zwischen Freiheit des Subjekts und Alterität des Weiblichen erhalten; beide Konzepte, Autonomieprinzip und Alteritätsprinzip, beginnen zu streiten. Das Umarmen der einen Rolle erzeugt zugleich Schmerz über den Ausschluss der anderen. Das provisorische Ich ist nicht in der Lage, über den eigenen Schatten zu springen, und dennoch nicht ohne Möglichkeiten der Freiheit. Es ist frei, aber seine Freiheit ist begrenzt und der Ausbeutung durch andere ausgesetzt. Das Melo ohne Drama setzt hier

¹² Lévinas: Das Judentum und das Weibliche, 45.

¹³ Vgl. Tina Chanter: Introduction, in: dies. (Hg.): *Feminist Interpretations of Emmanuel Lévinas*, University Park: The Pennsylvania State University Press 2001, 1–27, hier 25.

¹⁴ Vgl. Luce Irigaray: The Fecundity of the Caress. A Reading of Lévinas, Totality and Infinity, «Phenomenology of Eros», in: Chanter (Hg.): *Feminist Interpretations of Emmanuel Lévinas*, 119–145.

¹⁵ Vgl. Jacques Derrida: *Adieu. Nachruf auf Emmanuel Lévinas*, München 1999, 44.



Abb. 3 Screenshot von *L'Avenir*
(Orig. in Farbe)

verschiedene Versuche, das Weibliche zu denken, ins Bild. Im Schlussakkord wird diese Ambivalenz zu einem theoretischen Problem weiterentwickelt: Die Frau, die in ihrer Tochterschaft, Mutterschaft und Großmutterchaft mit dem Kind auf die Hinterbühne tritt und diesen Rückzug halb betrauert, wird visuell begleitet – und dann eben nicht mehr begleitet – durch eine gleitende Rückzugsoperation der Kamera. Die Kamerabewegung leistet mit Ablösung der Fokalisierung zugleich eine Ablösung von der Figur als Zentrum. Welche Subjektivität tritt hier im Backtracking auf? Das endgültige Verlassenwerden der Hauptfigur zugunsten eines bewohnten, warmen, aber menschenleeren Interieurs zeigt vielleicht die radikalste Freistellung des Films an, eine, die jenseits humaner Subjektivität zu vermuten wäre: weg von der Selbstbefragung der Figur hin zu jenen Räumen, die an ihr arbeiten; weg von der Subjektivität der Figur hin zu einer Selbstbefragung des Filmischen. *L'Avenir* stellt in dieser letzten Operation eine komplexe temporale Struktur vor. Während die Zeit fortschreitet, gleitet die Kamera rückwärts. Darin wird der Bezug zu Lévinas noch einmal eng: «Gibt es im Menschen eine andere Herrschaft als diese Mannhaftigkeit, als dieses *Können des Könnens*, des Eingreifens des Möglichen?» lässt sich mit Rekurs auf *Die Zeit und der Andere* fragen: «Wenn wir sie finden, dann wird in ihr, in diesem Verhältnis, die Zeit ihren eigentlichen Ort haben.»¹⁶

Zeit als Verhältnis zum anderen, zu dem, was sich nicht durch Erfahrung angleichen lässt, ist für Lévinas eine ethische Herausforderung. Das wesentliche Merkmal der Diachronie – die Unmöglichkeit übereinzustimmen – bezieht er auf die zwischenmenschliche Situation:¹⁷ «Die Zeit bedeutet dieses *Immer* der Nichtübereinstimmung, aber auch dieses *Immer* des Verhältnisses [zum anderen

¹⁶ Lévinas: *Die Zeit und der Andere*, 53.

¹⁷ Vgl. ebd., 9.

Menschen].»¹⁸ Sie ist nicht die Tat eines Einzelsubjekts, sondern intersubjektiv. Das Subjekt kann hinsichtlich eines Ereignisses nichts können, das Ereignis widerfährt ihm vielmehr, es steht ihm auf eine bestimmte Weise von Angesicht zu Angesicht gegenüber.¹⁹ An dieser Stelle wird noch mal klar, inwiefern sich Lévinas' Angebot grundsätzlich von dem unterscheidet, was die existenzialistische Philosophie zur gleichen Zeit vorschlägt.²⁰ Denn Lévinas' Überlegungen bewegen sich hier weg von der Idee intentionaler Akte, hin zu einem «anonyme[n] *Es-gibt* des Seins»²¹ und stellen damit die Idee des Könnens, wie sie im Zusammenhang transzendentaler Subjektivität entwickelt wird, grundsätzlich in Frage.²² Damit einher geht ein spezifischer Begriff von Zukunft, *l'avenir*, der sie als absolut anders und neu begreift.²³ Nur so, schreibt Lévinas, könne man die absolute Unmöglichkeit, in der Gegenwart das Äquivalent der Zukunft zu finden, verstehen. In dieser Vorstellung von Zukunft scheint Bergsons Auffassung einer Freiheit durch Dauer auf.²⁴ Für Lévinas ist es aber eine schwierige Freiheit. Denn wo Dauer der Gegenwart noch ein «Vermögen über die Zukunft»²⁵ als eine Art Schöpfungsakt bewahre, ist sie hier dem Unvermögen und dem tiefen Werk der Zeit preisgegeben. Das überstarke Schlussbild von *L'Avenir* ist vor diesem Hintergrund gleichermaßen gekonnt, wie es ein Nicht-Könnendes-Könnens zum Ausdruck bringt: *Lonely rivers flow / To the sea, to the sea / To the open arms of the sea* – Vorwärtsrichtung der Fließbewegung – Rückwärtsoperation der Kamera – *Time goes by so slowly / and time can do so much*.

Während der Film in der letzten Einstellung eine ambivalente Zeitlichkeit entwickelt, eine Rückwärtsbewegung, die zugleich ein Nach-vorn-Schauen andeutet, zeigt die Wahl der Referenzen eine ähnliche Bewegung auf theoriegeschichtlicher Ebene an. Die Konstellation von Beauvoir und Lévinas führt 2016 zurück in die späten 1940er Jahre, in denen unterschiedliche Konzepte von Zukunft vorgeschlagen wurden: Beauvoirs unendlich geöffnete Zukunft als Aufruf zur Gestaltung der Freiheit und Lévinas' absolute *Anderheit* der Zukunft, in der kein Schöpfungsakt bewahrt wird. *L'Avenir* nimmt die ethische Herausforderung beider Konzepte auf, um zu einer filmisch realisierten Vorstellung von Diachronie zu gelangen. In diese abstrakte Dimension ist eine politische eingelassen: Wie schnell oder langsam die Zeit vergeht, enthält die Frage danach, was sie ändern kann und was nicht. Eins scheint *L'Avenir* zu wissen: Dass eine Frau in Freiheit nichts ist, was die Umstände erleichtert haben, und dass das, was 1949 als Zukunft der Freiheit der Frauen denkbar war, ohne Zurückschauen kaum denkbar ist. Angesichts des massiven Rollbacks, der sich 2017 Bahnbricht, scheinen Mia Hansen-Løves *Lonely rivers* beinahe zuversichtlich. Mag sein, dass die Zukunft eher mit Maya Angelou zu beantworten wäre: *I'm a black ocean, leaping and wide / I rise*.²⁶

18 Ebd.

19 Vgl. ebd., 50f.

20 Vgl. ebd., 50.

21 Ebd., 12.

22 Vgl. ebd., 14.

23 Ebd., 52.

24 Vgl. ebd.

25 Ebd.

26 Maya Angelou: *And still I rise*, New York 1978.