Zeitschrift: Zoom-Filmberater

Herausgeber: Vereinigung evangelisch-reformierter Kirchen der deutschsprachigen Schweiz für kirchliche Film-, Radio- und Fernseharbeit ; Schweizerischer katholischer Volksverein

Band: 32 (1980)

Heft: 6

Artikel: Aufarbeitung der Vergangenheit

Autor: Ulrich, Franz

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-933064

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 11.01.2026

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

in einem anderen DDR-Film, einem kleinbürgerlichen Familiendrama, das sich schlicht *«Seitensprung»* nennt und von Evelyn Schmidt stammt. Auch hier wird am Beispiel eines persönlichen Schicksals – eine Frau wird grausam um ihre idealistischen Vorstellungen von der Institution Ehe gebracht und kann damit nicht fertig werden – die sozialistische Gesellschaft als eine vermeintlich bessere in Frage gestellt.

Auseinanderklaffen von ideologischem Anspruch und Alltagsleben

Zwei Filme aus der Sowjetunion weisen in ähnlicher Weise auf die Diskrepanz zwischen dem ideologischem Anspruch einer sozialistischen Gesellschaft und dem normalen Alltag hin. Sowohl *«Osennij marafon» (Herbstmarathon)* von Georgij Danelija, die Geschichte eines Ehemannes, der hinter Ehefrau, Geliebter und Arbeit nachrennt, immer am falschen Ort steckt und sich laufend in neue Widersprüche verstrickt, wie auch *«Moskwa sljesam nje wjerit» (Moskau glaubt den Tränen nicht),* eine Art fiktive Langzeitbeobachtung dreier Schwestern, die nach einer guten Partie trachten, vom Schicksal aber recht eigenwillige Rollen zugeteilt erhalten, sind Tragikomödien des russischen Alltags. Beide reduzieren Idealvorstellungen auf ein Mass bürgerlichen Durchschnitts, in dem das Arrangement mit den nicht immer wirtlichen Lebensumständen eine viel wichtigere Rolle spielt als die Parteiparolen. Gewiss, die beiden Mosfilm-Produktionen lassen sich – wie auch die in Berlin aufgeführten DDR-Filme – nicht mit den gesellschaftskritischen Werken des Westens vergleichen. Aber es weht in ihnen ein frischer Wind, der etwas von dem ideologiekonformen Staub wegbläst, der sich in den letzten Jahren über die Filme aus der Sowjetunion gelegt hat. Das nährt immerhin die Hoffnung, dass die Russen vielleicht auch wieder einmal einen Film von Andrej Tarkowskij an ein Festival delegieren ...

Urs Jaeggi

Aufarbeitung der Vergangenheit

Über die Notwendigkeit und Nützlichkeit von Filmfestivals kann man in guten Treuen verschiedener Meinung sein. Unbestreitbar ist, dass sie für Filmschaffende, Produzenten, Verleiher, Kinobesitzer, Journalisten und nicht zuletzt das Publikum, das in beschränktem Rahmen am jeweiligen Veranstaltungsort teilnehmen kann, eine erstrangige Informationsaufgabe erfüllen. Das gilt auch für den Wettbewerb, das Forum und die verschiedenen Nebenveranstaltungen der Berliner Filmfestspiele. Die Quantität der insgesamt über 500 gezeigten Filme verhindert zwar jeden Gesamtüberblick und zwingt zur Auswahl, wobei man vielleicht 50 Filme «schafft». Auch diese Zahl ist im Grunde viel zu gross, um Thema, Gestaltung und Stellenwert der einzelnen Filme gerecht zu werden. Ob ich jeweils den Einstieg finde oder nicht, hängt nicht allein vom jeweiligen Film ab, sondern auch von meinem persönlichen Befinden. Ob ich ausgeruht oder übernächtigt, hungrig oder satt, gutgelaunt oder griesgrämig bin, ob meine Aufmerksamkeit durch Kommentare von Kollegen, durch penetrant raschelndes Papier, aus dem sich einer in der hinteren Reihe zwischenverpflegt, gestört wird oder ob ich mich gar mehr auf die Nachbarin als auf die Leinwand konzentriere – das alles spielt bei der Rezeption eines Filmes, bewusst oder unbewusst, eine Rolle, worüber sich jedoch die meisten Berichterstatter kaum Rechenschaft geben. Solche Erfahrungen machen mich allen Festivalberichten gegenüber, meinen eigenen eingeschlossen, vorsichtig und misstrauisch. Sie können nur fragmentarische und vorläufige Urteile und Wertungen enthalten, die sich erst erhärten lassen, wenn man sich mit dem einzelnen Werk intensiver auseinandersetzen kann.
Dennoch: Festivals haben trotz aller Mängel und Unzulänglichkeiten ihren Sinn, weil sie konzentriert über Themen, Entwicklungen und Tendenzen informieren. Am

fruchtbarsten sind sie dann, wenn sie Vergleiche ermöglichen, wie gleiche oder ähnliche Themen von verschiedenen Autoren in verschiedenen Ländern behandelt wurden. Dabei werden Facetten und Aspekte eines Themenkreises sichtbar, wie sie in ähnlicher Fülle und Konzentration im normalen Kinoprogramm kaum je möglich sind. Obwohl ich keine Vergleiche mit früheren Jahren anstellen kann, da ich heuer zum ersten Mal an der Berlinale teilgenommen habe, so scheint mir doch die Feststellung berechtigt zu sein, dass dieser Aspekt des Nebeneinanders ähnlicher Themen im Zusammenwirken von de Hadelns Wettbewerb und Gregors Forum zum Interessantesten und Gelungensten der Berliner Filmfestspiele 1980 gehörte. Dabei waren im Wettbewerb eher die «kommerziellen», im Forum mehr die unabhängigen, oft von Fernsehanstalten mitfinanzierten Produktionen vertreten.

Aus der Vergangenheit für die Zukunft lernen

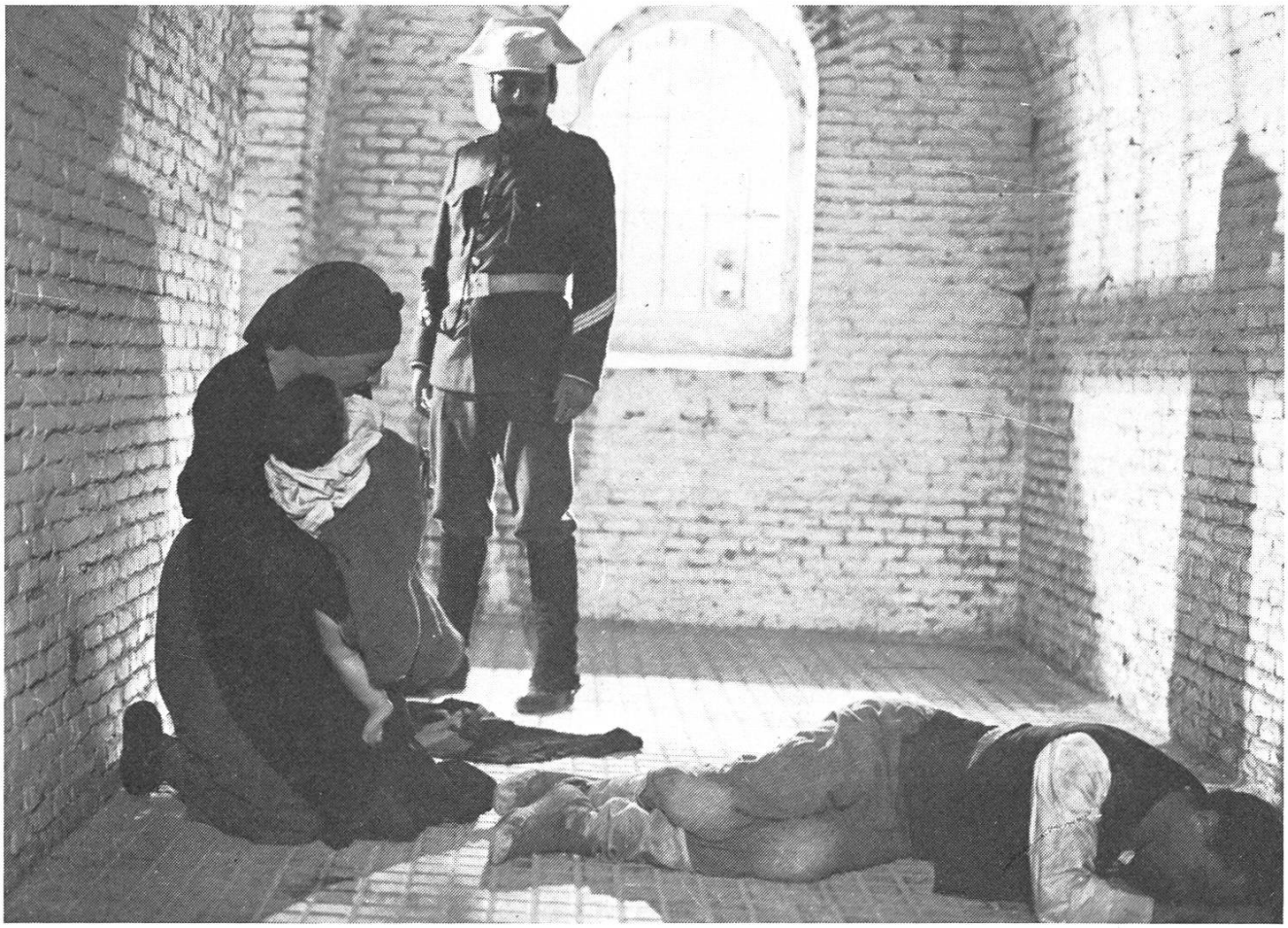
Auffallend, wie sich heute in der Bundesrepublik zwischen 1940 und 1950 geborene Filmschaffende um die Aufarbeitung der Vergangenheit ihrer Eltern-Generation bemühen. Sie fragen nach der Umwelt und den politischen Verhältnissen, in denen die Eltern unter dem Nationalsozialismus und bis in die fünfziger Jahre hinein gelebt haben. Damit verbunden ist die Frage nach der eigenen Herkunft der Autoren, nach den in Kindheit und Jugend erfolgten Prägungen durch die Eltern-Generation. Vergangenheit wird hier aus einer persönlichen Perspektive aufgearbeitet, die Geschichte gleichsam im Privaten reflektiert. Am wenigsten persönlich gefärbt, weil zeitlich in die Jahre 1932/33 zurückreichend, ist *«Die Kinder aus Nr. 67»* von Usch Barthelmess-Weller und Werner Meyer (Forum). Der Film basiert auf einer Romanfolge der Kinderbuchautorin und Märchenerzählerin Lisa Tetzner, die 1933 mit ihrem Mann Kurt Kleber (unter dem Pseudonym Kurt Held Autor von «Die rote Zora»), in die Schweiz emigrierte und 1963 gestorben ist. Im Mittelpunkt steht die Freundschaft von zwei dreizehnjährigen Jungen, die durch Auswirkungen der politischen Ereignisse und die immer mächtiger in Erscheinung tretenden Nationalsozialisten belastet wird und schliesslich zerbricht. Auf dem Hintergrund eines Hinterhof-Milieus in einem Berliner Arbeiterbezirk wird aus dem Blickwinkel eines Dutzends Kinder und anhand eines Mosaiks alltäglicher Begebenheiten nachgezeichnet, wie sich der wachsende politische Druck bis in die Familien und Kinderfreundschaften hinein auswirkt, wie der Zwang zur Anpassung und zum Ausweichen beginnt und wie Angst, wachsendes Misstrauen und Intoleranz die Hausbewohner spalten und lähmen und die praktische Solidarität, die vorher trotz Arbeitslosigkeit das Leben miteinander erleichterte, zerstören. Zwar ist es den Autoren gelungen, die Kinder ausserordentlich natürlich spielen zu lassen und ein in Szenerie, Requisiten und Kostümen stimmiges Milieu zu schaffen. Aber manches wirkt zu aufgedreht, zu betont kess (wie der Untertitel: «Heil Hitler, ich hätt gern 'n paar Pferdeäppel...») und zu idyllisch-pittoresk. Die Episoden jagen sich pausenlos, es gibt kaum Ruhepunkte zum Verschnaufen, sodass ein Nicht-Berliner, der zudem wegen der schlechten Tonqualität nur Bruchstücke des Dialogs versteht, kaum eine intensive Beziehung zur bedrohten Lebensgemeinschaft aufbauen kann. Weil jedoch der Film die Auswirkungen des anwachsenden Nationalsozialismus nicht aus politischer, sozialer und wirtschaftlicher Sicht, sondern einmal aus der Perspektive und dem Erlebnisbereich von Kindern schildert, dürfte er sich, bei entsprechender Vorbereitung, als lebendiger Geschichtsunterricht für Kinder ab 12 Jahren eignen, der zudem das Empfinden für intolerante und diffamierende Verhaltensweisen in der heutigen Umgebung zu schärfen vermag.
In ihrem zweieinhalb Stunden dauernden Spielfilm *«Deutschland, bleiche Mutter»* (Wettbewerb) erzählt Helma Sanders-Brahms die Geschichte ihrer Eltern, «weil ich sie kenne, weil sie mich betrifft, aber auch weil sie klarmacht, dass der Druck von aussen und die Kälte draussen die Wärme innen vergrössern, aber wenn sie nach-

Seelisch verhungern in einem reichen Land: «Hungerjahre» von Jutta Brückner.

lassen, die innere Zerstörung sichtbar wird, und weil diese Geschichte eine individuelle und zugleich kollektive ist». Helene (Eva Matter) und Hans (Ernst Jacobi), zwei «Unpolitische», lernen sich im Dritten Reich kennen und lieben. Kaum verheiratet, bricht der Krieg aus, und Hans wird nach Polen eingezogen, Helene bleibt allein. Nach einem Heimaturlaub von Hans bringt Helene mitten in einem Bombenangriff die Tochter Helene zur Welt. Fortan muss sich die Mutter allein mit ihrer Tochter durchschlagen. Zusammen erleben sie die Stationen des Kriegsgrauens: Bombenterror, Einquartierung bei Verwandten, Flucht nach Schlesien, Hunger, Vergewaltigung der Mutter, Rückkehr nach Berlin, Notunterkunft. Helene gehört zu den Trümmerfrauen, die das zerstörte Deutschland aufräumen. In all den Gefahren und Entbehrungen hat sie eine ungeheure Energie, Durchhaltekraft und Selbständigkeit entwickelt, die plötzlich nicht mehr gefragt ist, als Hans zurückkommt und sie in die Rolle schlüpfen sollte, die er von ihr erwartet. In den Anfängen der Wirtschaftswunder-Republik strebt Hans nun nach beruflicher Beförderung, alte Nazis kriechen aus ihren Verstecken und passen sich an, Opportunisten besetzen die guten Posten, seelische Verarmung und Vereinsamung machen sich breit. In diesem Klima der Restauration zerbricht die Ehe, verfällt die Mutter: Sie trinkt, und die Kraft, auf die sie so lange allein gestellt war, richtet sich gegen sie selbst: Sie bekommt eine Gesichtslähmung und macht einen Selbstmordversuch. Und das Kind Anna hämmert stundenlang gegen die verschlossene Tür und die Einsamkeit an. Der Film von Helma Sanders-Brahms besitzt einige eindrückliche Passagen und vor allem das starke Spiel der Eva Mattes, aber als Ganzes ist der allzu monumental konzipierte Film am eigenen übergrossen Anspruch gescheitert. Zuviele Ebenen sind anvisiert, die individuelle Geschichte wird ständig ins Allgemeingültige übersteigert. Pathos, bedeutungsschwangere Symbolik, Schablonen und Klischees

überlagern die analytischen, präziseren und feineren Schichten des Films und lassen ihn zuweilen in unfreiwillige Peinlichkeiten umkippen.
Nie in die Nähe des Melodrams gerät Jutta Brückners ebenfalls autobiographischer Film *«Hungerjahre»* (Forum), weil das im Aufwand weit bescheidenere schwarzweisse Werk viel härter, präziser und kompromissloser analysiert. Brückners Film fährt dort weiter – zeitlich und inhaltlich –, wo «Deutschland, bleiche Mutter» aufhört: Er spielt zwischen 1953 bis 1955, in der Zeit des Wiederaufbaus, der Restauration und des Kalten Krieges. In ihrem ersten Film «Tue recht und scheue niemand» (1975) hatte Jutta Brückner sich selber zu erklären versucht, «wie meine Mutter zu der Frau geworden ist, die sie in meinen Kinderaugen und in den Augen einer Heranwachsenden schliesslich war». Erst nach dieser Klärung war es ihr möglich, in «Hungerjahre» das Verhältnis zu ihrer Mutter zu thematisieren, erweitert und bereichert durch Erfahrungen, die andere gemacht haben. Die 13jährige pubertierende Ursula (grossartig die gegen filmästhetische Schönheitsnormen besetzte Britta Pohland) wird in einer schwierigen Lebensphase, in der sie zu ihrem Selbstbewusstsein und Selbstverständnis zu finden sucht, von den Eltern und ihrer Umgebung im Stich gelassen. Alle heiklen Fragen nach Körperfunktionen, nach dem Sinn ihres Daseins, nach der jüngsten Vergangenheit und den Ereignissen der Gegenwart werden nur ausweichend beantwortet oder ganz unter den Teppich gekehrt. Mit der Floskel «Das verstehst du nicht» wird Ursula von allen Lebensäusserungen ferngehalten, ihrem Körper entfremdet und in eine Existenz gedrängt, die von Prüderie, Verlogenheit, Beklemmungen und Verkrampfungen geprägt ist. Das in seiner seelisch-geistigen und sinnlichen Entfaltung unterdrückte Mädchen hungert – in einem materiell reichen Land – nach Liebe und Verständnis, wird aber allein gelassen und muss seinen Kummer mit einer Unmenge Esswaren in sich hineinfressen. Ursula verkriecht sich in sich selber, sondert sich ab und wird isoliert – eine Gefangene des muffigen, erstickenden kleinbürgerlichen Milieus. Am Schluss wird eine Photo Ursulas, die einen Selbstmordversuch unternommen hat, verbrannt: Das Bild, das sie, von anderen aufgezwungen, von sich selbst gemacht hat, wird ausgelöscht. Und der Film schliesst mit dem harten Satz: «Wer etwas ausrichten will, muss zuerst einmal etwas hinrichten – sich selbst.»
Jutta Brückners «Hungerjahre» ist ein Film über Normen und Zwänge, die verinnerlicht werden, im Geheimen wirken und zu bestimmten Zwangshaltungen, zu Verdrängungen und Angst führen. Schicht um Schicht legt der Film solche antrainierten Zwänge frei, macht ihre Folgen sichtbar in der unterdrückten, gehemmten Körperlichkeit des Mädchens, aber auch in der politisch-gesellschaftlichen Realität (Aufstand des 17. Juni, KPD-Verbot). Jutta Brückners konsequent aus der Perspektive der Frau und ihrem Denken und Empfinden geschaffener Film macht betroffen durch seine nüchterne Präzision und seine Authentizität: Nicht durch grossen Aufwand, sondern durch eine Fülle genauer atmosphärischer Details wird ein Milieu gezeichnet, in dem es keine offenen Worte, keine freien Ansichten und klärenden Auseinandersetzungen gibt. Obwohl manches zu betont, zu zeigefingerhaft und bis zur Karikatur überdeutlich formuliert wird, besitzt dieser Film eine widerborstige, polemische Kraft und Intensität, die weit über das subjektive Schicksal Ursulas hinaus zur Auseinandersetzung mit einer vergangenen Epoche und einem Milieu zwingen, die auch in unsere Gegenwart hineinwirken.
Vergangenheitsbewältigung ebenfalls aus der Perspektive der zweiten Generation, aber diesmal nicht aus der Perspektive der Tochter, sondern des Sohnes, versucht der israelische Film *«Transit»* (Wettbewerb) von Daniel Wachsmann und Daniel Horowitz. Hier geht es auch nicht um die Vergangenheit von Deutschen, sondern um jene eines Nazi-Opfers, des deutschen Juden Erich Nussbaum (Gedalia Besser), der vor Hitler nach Tel Aviv fliehen musste. 20 Jahre später beobachtet sein Sohn, wie er darunter leidet, in seiner neuen Heimat nie Wurzeln geschlagen, nie heimisch geworden zu sein. Seine Ehe ist zerbrochen, der Sohn fremd geworden, und man will ihm auch noch sein Antiquitätengeschäft und seine Wohnung wegsanie-

ren. Er möchte nach Berlin zurückkehren, aber der entwurzelte, gebrochene Mann wird die Kraft dazu kaum mehr aufbringen. Hin- und hergerissen von permanenter Angst und unstillbarer Sehnsucht nach der alten Heimat, verkriecht sich der alternde Mann in einer Absteige und lernt das nächtliche Tel Aviv von seiner schäbigsten und abstossendsten Seite kennen. Der leise, unprätentiöse Film enthält sich jeder lauten Anklage, konzentriert sich vielmehr auf die Hilflosigkeit und Einsamkeit eines Mannes, der infolge seiner Entwurzelung in der Vergangenheit in der Gegenwart zwischen zwei Welten zugrunde geht. Erich Nussbaum repräsentiert ein Schicksal, das zahlreiche, durch die Naziverfolgung nach Israel verschlagene Menschen aus aller Welt erleiden mussten.
Unbequem auf ganz andere Art ist der im Wettbewerb gezeigte spanische Film *«El crimen de Cuenca» (Der Fall Cuenca)* von Pilar Miró, der einen berüchtigten Justizirrtum rekonstruiert. Zwei als «links und rebellisch» verschrieene Bauern werden 1913 des Mordes an ihrem Freund, einem Schafhirten, angeklagt und im Auftrag eines reaktionären Ermittlungsrichters von der Guardia Civil so lange gefoltert, bis sie den Raubmord an dem rätselhaft Verschwundenen, dessen Leiche nicht zu finden ist, gestehen. Zu 18jähriger Haft verurteilt, werden sie für gute Führung belohnt und 1924 auf Bewährung entlassen. Zwei Jahre später taucht plötzlich der vermeintliche «Ermordete» wieder auf, weil er seine Geburts- und Taufurkunde zum Heiraten braucht. Die unschuldig Verurteilten werden rehabilitiert, und gegen die Hauptverantwortlichen des Justizirrtums wird ein Verfahren eröffnet, in dessen Verlauf drei von ihnen sterben, vermutlich durch Selbstmord. Pilar Miró hat diesen authentischen Fall als grosses Kino inszeniert, hochdramatisch, emotional aufwühlend, mit hervorragenden Darstellern und grossartigen Landschaftsbildern – suggestives Identifikationskino in perfekter Ausführung. Die Regisseurin deckt nicht nur die po-



Zerstörung des Menschen durch Folterungen: «El crimen de Cuenca» von Pilar Miró.

litisch-gesellschaftlichen Hintergründe auf (etwa die Tatsache, dass die beiden roten Bauern sich für die herrschenden Konservativen kurz vor einer Wahl bestens als Sündenböcke eigneten), sondern auch die ganze unmenschliche Grausamkeit der Folter, durch die Menschen und ihre Beziehungen buchstäblich zerstört werden. Die gezeigten Folterszenen sind in ihrer grausigen Realität tatsächlich unerträglich, auch für viele Kinobesucher. Sie können nicht einfach konsumiert werden, wie nervenkitzelnde Gewalt und Brutalitäten in vielen andern Filmen. Die Regisseurin will mit diesem mahnenden Werk darauf hinweisen, dass solche Folterungen noch Jahrzehnte lang in Spanien legal waren und noch heute in aller Welt angewendet werden. Die Wirkung des Films wird allerdings dadurch beträchtlich beeinträchtigt, dass er nicht offen, sondern geschlossen ist. Die aufgeputschte Emotion des Zuschauers, seine Erregung und Wut bekommen kein Ziel, da der Film die Lösung und Befreiung gleich selber liefert. Wie brisant der Film dennoch ist, zeigt die Tatsache, dass er trotz Abschaffung der Zensur in Spanien durch die Militärjustiz verboten wurde. Den Autoren steht ein Prozess wegen «Beleidigung der Streitkräfte», zu denen die Guardia Civil gehört, ins Haus. Franz Ulrich

Beziehungsprobleme, Zerfall der Familie, Rolle der Geschlechter

Für viele ein Höhepunkt der Berlinale war *«Amor de perdiçao» (Das Verhängnis der Liebe)* von Manoel de Oliveira, dem Altmeister des portugiesischen Films. Es ist die tragische, Ende des 18. Jahrhunderts spielende Liebesgeschichte zwischen dem Studenten Simão Botelho und Teresa de Albuquerque, die wegen der Feindschaft ihrer Familien immer getrennt bleiben. Teresa wird in ein Kloster gesteckt, sodass sie nur in den Briefen miteinander in Verbindung stehen können. Da Simão im Streit seinen Rivalen tötet, wird er ins Exil verbannt. Teresa stirbt an ihrer Verzweiflung, als sich Simão im Hafen einschifft, und auch Simão stirbt auf der Überfahrt nach Goa am Schmerz der Trennung. Erst im Tode sind die Liebenden vereint. Diese «Romeo-und-Julia»-Geschichte ist ein vielgelesener portugiesischer Roman, den Camilo Castelo Branco 1861 in bloss 14 Tagen niedergeschrieben hat. Manoel de Oliveira hat ihn wortgetreu und mit nur wenigen Kürzungen in einen fast viereinhalbstündigen Film übertragen. Seine strenge, fast monotone Schönheit lässt an Filme von Robert Bresson oder Eric Rohmer denken, und der langsame epische Erzählfluss verlangt dem Zuschauer einiges an Geduld und Einfühlungsvermögen ab. Der eigenwillige ästhetische Manierismus ist ein stilistisches Mittel, eine Distanz schaffende Methode, den Zuschauer zu interessieren und zu faszinieren. Zugleich wiederspiegeln die erzählerischen und visuellen Codes die erstickende Atmosphäre und die Zwänge, an denen Simão und Teresa zugrunde gehen: Die starren Spielregeln einer konservativen Gesellschaft, ihre Sitte und Moral, Ehre, Hass, soziale und politische Anpassung verbinden sich zu einem Umfeld, in dem die Menschen sich selber entfremdet werden und das der Liebe keinen Lebensraum gewährt.
Lebens- und liebesfeindlich ist auch das Familienmilieu in Luc Bondys Film *«Die Ortliebschen Frauen»* (Forum), entstanden nach Motiven des Romans «Das Grab des Lebendigen» von Franz Nabl. Nach dem Tod des Vaters schliesst sich eine Familie, bestehend aus Mutter, zwei Töchtern und einem Sohn, immer enger zusammen. Unter dem Regiment der kränklichen, aber zähen älteren Tochter Josefine (Libgart Schwarz) beginnt ein sadomasochistisches Ringen um den Zusammenhalt der Familie, die als Bollwerk gegen die Aussenwelt abgeschirmt und befestigt wird. Zunächst mit subtilem Terror, dann mit offener Gewalt unterbindet Josefine jede Beziehung der Schwester und des Bruders mit andern Menschen. Sie verschlingt ihren «Besitz» lieber, als ihn in die Freiheit zu entlassen. Der Film des Schweizer Theaterregisseurs Bondy ist eine kleinbürgerliche Horrorgeschichte, in der die trügerische Idylle immer mehr einer klaustrophobischen, erstickenden Atmosphäre