Zeitschrift: Zoom-Filmberater

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

Band: 32 (1980)

Heft: 24

Rubrik: Filmkritik

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: 07.01.2026

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

Nestbruch

Schweiz 1980. Regie: Beat Kuert. (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 80/335)

«Bilder aus der Eiszeit»: Der Untertitel des nach «Mulungu» und «Schilten» dritten Spielfilms von Beat Kuert enthält eine Absichtserklärung. «Nestbruch» ist ein Essay über erfrorene Gefühle, über eine Welt, die kalt geworden ist. Das signalisieren bereits die ersten Bilder. Die Kamera – Blickwinkel von unten nach schräg oben – fährt durch das Zentrum von Frankfurt, einen Stadtteil, in dem es statt Wohnlichkeit kalte Glasfassaden und sehr viel in die Höhe schiessenden Beton gibt, in dem die menschliche Wärme durch Klimaanlagen ersetzt worden ist. Kein Wunder, dass es hier den wohlhabenden Herrn Meier (Hans Madin) trotz sorglosem Ruhestand im chiquen Appartementhaus zu frösteln beginnt. Nach Behaglichkeit steht ihm der Sinn, nach Lebensqualität, idyllischer Ruhe, nach heiler Welt. Und so entsinnt er sich eines alten Freundes, eines gewissen Trautwalders, der all dies zu bieten hätte. In der Schweiz, einem geordneten Land, besitzt Trautwalder eine geräumige Villa mit Park und Seeanstoss und führt ein Leben in geordneten Bahnen. Weder Hast noch Hektik, weder lärmige Geschäftigkeit noch politische Quengeleien stören dort den Alltag; und statt Beton, Stahl und Glas breitet sich Grün aus, soweit das Auge reicht.

Meier beschliesst die Flucht aus Frankfurts tristem Alltag, Peter, der Chauffeur (Michael Maassen), wird angehalten, das Notwendigste zu packen. Mit einem frohen Lächeln auf den Lippen fährt Meier auf dem Rücksitz seines Mercedes dem paradiesischen Exil entgegen. Am ersehnten Reiseziel in der Schweiz angekommen, stört es ihn nicht, dass er Trautwalder nicht zuhause vorfindet. Die Haushälterin, Frau Walti (Anne-Marie Blanc), strahlt solide Tüchtigkeit aus, und Meier findet auch Gefallen an ihren beiden erwachsenen Kindern, an Käthi (Theres Affolter), der Klavierlehrerin, die das Haus mit dem Wohlklang von Mozarts Musik erfüllt, wie auch an Urs (Jost Osswald), der ein grosser Sportler werden will und deshalb tagein tagaus trainiert. Da herrscht – so will ihm scheinen – ein gesunder Geist, obschon kein Vater im Hause ist. Alles ist sauber, und das Essen kommt pünktlich auf den Tisch.

Meier kniet sich in diese neue Atmosphäre hinein, geniesst sein neues Leben in vollen Zügen. Dass die Idylle, in die er sich geflüchtet hat, voller Risse ist, will er erst gar nicht wahrnehmen. Er hört nicht, wie dilettantisch das Geklimper von Käthi ist, spürt nicht die Frustration, die sich hinter jedem Ton verbirgt. Er nimmt nicht wahr, wie verkrampft die Leibesübungen von Urs sind, wie wenig die Hoffnungen des jungen Mannes, ein Spitzensportler zu werden, Aussicht auf Verwirklichung haben. Er übersieht schliesslich auch die Verbitterung, die sich hinter der freundlichen Geschäftigkeit der Haushälterin verbirgt. Das Nest, in das sich Meier gesetzt hat, ist brüchig.

Peter, der Chauffeur, verschlossen und in sich gekehrt, erlebt dagegen die schweizerische Idylle als Fassade, den zur Schau getragenen Familiensinn als Schein. Die Mahlzeiten, welche die Hausgemeinschaft mehrmals täglich an einen Tisch bringt, werden für ihn zu einem gespenstischen Ritual, bei dem höfliche Tischkonversation sich als Unfähigkeit zur Kommunikation entlarvt. Mehr und mehr erfährt Peter den Aufenthalt in der Villa als Horror-Trip, und es erscheinen ihm Zeichen einer nahenden Katastrophe: Da stirbt sein geliebter Kater Josef, das einzige Wesen, dem er sich anvertraut, auf mysteriöse Weise. Eigenartige Nachbarn mit einem riesigen Hundevieh schleichen neugie-

Peter (Michael Maassen, rechts) erfährt den Aufenthalt in der idyllisch gelegenen Villa immer stärker als Horrortrip. Er spürt den «Nestbruch» voraus, erkennt die erkalteten Gefühle von Frau Walti (Anne-Marie Blanc) und Herrn Meier (Hans Madin).

rig um Haus und Park. In einer Sammlung von Kakteen, die nicht in die Villa passen will, geschehen seltsame Veränderungen. Ohne sichtbaren äusserlichen Einfluss entstehen Risse in der Windschutzscheibe des Mercedes'.

Die Katastrophe ereignet sich schliesslich in der Form einer Auflösung der falschen Idylle, der verlogenen heilen Welt – im Nestbruch eben. Urs fällt durch die Sportlerprüfung und flennt fortan, Nahrung und Kontakt verweigernd, in seiner Kammer vor sich hin. Käthi setzt sich, statt ans Klavier, an das Steuer des Mercedes, diesen, wie vom Teufel besessen, über schmale Feldwege jagend. Nach dem kühnen Ritt wirft sie sich Peter um den Hals. Für sie wird der Nestbruch immerhin zur Befreiung aus der Erstarrung, zum Aufbruch und zur Hoffnung. Es begegnet dem Paar – ähnlich wie in «Schilten» dem Lehrer Schildknecht der Fasnachtszug – eine Gruppe von fahrendem Volk, lebensbejahenden Gauklern und Barden, die musizierend in den See steigen und schliesslich in seiner Tiefe verschwinden, Hüte und Instrumente auf der Oberfläche schwimmend wie Relikte einer vergangenen Zeit zurücklassend: Symbol einer versinkenden Hoffnung möglicherweise, einer Hoffnung aber immerhin. Frau Walti schliesslich stürzt beim Nestbruch zutode. Die falschen Illusionen und Hoffnungen, die schliesslich zur Lebenslüge wurde, bieten ihr in der Stunde der Wahrheit keinen Halt.

«Nestbruch» entzieht sich – wie schon «Schilten» und «Mulungu» – einem einfachen Realismus. Beat Kuert sucht Wirklichkeit und Wahrheit auf der Ebene des Sinnbilds. Seine Bilder – von Hansueli Schenkel und Bernhard Lehner sensibel und schmiegsam zugleich aufgenommen – zeigen nicht einfach etwas, sondern stehen immer für etwas da. Sie zu sehen allein genügt nicht; man muss sie fühlen und lesen. Wer sich dieser Mühe unterzieht, erfährt, dass die Geschichten, die Kuert erzählt, zwar irreal erscheinen mögen, aber dennoch viel mit der Wirklichkeit zu tun haben. Die Bilder der Eiszeit, die sich nicht nur in der Darstellung der unmenschlichen, kalten Büro- und Geschäftslandschaft der Frankfurter City, sondern auch in der Schilderung einer brüchigen Fassade der Ordnung und Sicherheit in Trautwalders Haus manifestieren, sind eine zwar allegorische, aber dennoch sehr exakte Zustandsbeschreibung: eine Analyse gewissermassen der fortschreitenden Entfremdung des Menschen von sich selber, seiner zunehmenden Vereinsamung in einer lieblosen, menschenfeindlichen Umwelt.

«Warten auf Trautwalder» könnte Kuerts Film auch überschrieben werden, in Anlehnung an Beckets «Warten auf Godot». Auf Trautwalder setzt Meier, der einen Lebensabend an der Wärme sucht und dabei dem Irrtum erliegt, ein wenig Ruhe und Ordnung in einer friedlichen Umgebung würden dafür genügen. Auf Trautwalder warten Käthi und Urs, weniger dass mit seinem Erscheinen die hochgeschraubten Ambitionen erfüllt würden, als dass er sie von diesen befreien könnte. Auf Trautwalder wartet schliesslich Frau Walti, um endlich wieder sich selber sein zu dürfen und davon erlöst zu werden, sich und den andern dauernd etwas vorspielen zu müssen, bis dass sie selber daran glaubt. Doch Trautwalder ist ausgezogen, hat der verlogenen Idylle den Rükken gekehrt und kommt nicht wieder. Er hat die Welt der erstarrten Gefühle verlassen. Mehr als eine Hoffnung ist er nicht mehr. Möglicherweise sind Käthi und Peter ihm unbewusst begegnet, als sie am See auf das fahrende Volk stiessen: Als Barde, Bänkelsänger oder Gaukler könnte man sich einen, der aus der Eiszeit geflüchtet ist, allenfalls noch vorstellen.

«Befreit Grönland, nieder mit dem Packeis!» Mit diesem Slogan der Jugendbewegung hat Kuerts Film sehr viel zu tun. «Nestbruch» zeigt, dass wir in Grönland leben, gefangen im Packeis, umgeben von Kälte. Die falschen Idyllen und die Illusionen, an die wir uns halten, geraten in diesem Film zu Bildern des Schreckens. Nicht immer allerdings haben sie die nötige Kraft, nicht immer die erforderliche Dichte. Die Geschlossenheit von «Schilten» geht Kuerts neustem Film ab. Dem Buch, das Maassen und Kuert gemeinsam verfasst haben, fehlt der grosse Spannungsbogen, der filmischen Dramaturgie mitunter der Atem. Längen und Wiederholungen machen das Zuschauen manchmal beschwerlich. Und insbesondere dort, wo sich in den Film surrealistische Elemente einfügen oder wo er in den Bereich des psychologischen Horrors eindringt, was an sich sehr reizvoll wirkt, ist alles eine Spur zu ärmlich.

Dennoch: «Nestbruch» ist ein ungewöhnlicher, subtiler Film; einer, der in unsere Zeit passt, weil er ihr einen Spiegel vorhält und damit etwas leistet, was so viele gerade jetzt verlangen: Er zeigt in drastischer Weise auf, weshalb heute so viele Menschen aus der Gesellschaft aussteigen, sich als Einzelgänger verkrümeln oder sich in der Bewegung der Unzufriedenen sammeln. Dass dies möglich wird und glaubhaft wirkt, ist nicht nur die Folge einer überzeugenden Verfremdung des Themas, sondern gewiss auch der grossartigen Schauspieler. Wie etwa Anne-Marie Blanc die Haushälterin spielt, hinter deren vertrauenswürdigen Erscheinung, deren Ordnungssinn und vorgelebtem Familiengeist ein stures Prestigedenken und ein im Rollendenken gefangenes Zwangsverhalten eine dicke Eisschicht gelegt haben, unter der alle Gefühle und Empfindungen erfroren sind, ist schlichtweg grossartig und verleiht dem Film seine Wirkung. Urs Jaeggi

Dienstjahre sind keine Herrenjahre

Schweiz 1980. Realisation: Gruppe Noi-Film (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 80/330)

Das Welschlandjahr ist in letzter Zeit verschiedentlich ins Kreuzfeuer der Kritik geraten. Die Heftigkeit, mit der Stellenvermittlungen auf die Kritik reagieren, dürfte ein Beweis sein, dass massive Probleme tatsächlich vorliegen. «Horrende Missstände liegen nicht immer auf dem Präsentierteller, sie wollen entdeckt und eingesehen sein, bevor sie entlarvt werden können,» schreibt Laure Wyss (im Vorwort zum Buch «Les Schönfilles» von Elisabeth Fröhlich, Lenos 1980). Es gehe dabei nicht nur um journalistischen Spürsinn, sondern auch um innere Anteilnahme. Die Anteilnahme war im vorliegenden Film gegeben, denn drei Mitglieder der Filmgruppe arbeiten als Sozialarbeiter im «Centre Sénébier» in Genf, einem Jugendzentrum, das zum Haupttreffpunkt der Deutschschweizer Mädchen geworden ist.

Jeden Frühling sah man einen neuen Jahrgang Mädchen ankommen, ein neues Antreten, neue Hoffnungen und Enttäuschungen. Die ursprüngliche Idee war, dass es möglich sein sollte, die gemachten Erfahrungen jeweils weiter zu vermitteln. Die Leute des Centre erstellten zusammen mit den Mädchen ein Videoband. Während dieser Arbeit lernten die Beteiligten sich zu äussern, begannen, ihre Situationen zu vergleichen. Erst jetzt entstand unter den Leitern, zusammen mit befreundeten Medienfachleuten, so etwas wie «journalistischer Spürsinn». Man wollte das Welschlandjahr in einen grössern Zusammenhang stellen. Das kam nicht von ungefähr, nahm doch die Zahl der Welschlandfahrerinnen 1976, zu Beginn der Filmarbeit, erheblich zu. Rezessionsbedingt nahmen die Lehrstellenangebote ab, besonders diejenigen für Mädchen. Während 1971 noch 60 Prozent der Real- und Oberschülerinnen eine Lehrstelle (zumeist in den gängigen Frauenberufen) fanden, so waren es 1978 schätzungsweise nur noch 30 Prozent. Das Welschlandjahr, in der Hochkonjunktur in Vergessenheit geraten, kam nun wieder in Mode. Heute ist es soweit, dass ein Fremdsprachenaufenthalt sogar Vorschrift für Schalterbeamtinnen und Telefonistinnen bei der PTT geworden ist.

Fremdsprachenaufenthalt heisst für die meisten Mädchen Welschlandjahr, heisst vor allem Haushalt und Kinderhüten. Es ist keineswegs erwiesen, dass dabei gutes Fanzösisch gelernt wird. Die Mädchen leben meist recht isoliert in ihrer Gastfamilie, besuchen nur einmal wöchentlich während zwei Stunden einen Französischkurs. Selten finden sie Kontakt zu welschen Altersgenossen. Die «Trudis», wie sie oft despektierlich genannt werden, stehen bei welschen Jungen nicht hoch im Kurs. Fremdsprachenaufenthalt könnte auch etwas anderes heissen. Mit Stipendien etwa könnte es Mädchen ermöglicht werden, tatsächlich eine Sprachschule zu besuchen.

Die Filmgruppe hat beschäftigt, warum das Welschlandjahr so schnell wieder zur Institution werden konnte, warum keine wesentlichen Alternativen vorhanden sind. Sie befragten Lehrer, Stellenvermittler, Berufsberater, die Mutter eines Au-pair-Mädchens und ehemalige Welschlandabsolventinnen. Allen versuchten Antworten, ob positiv oder negativ gedeutet, entspringt die Sicht des Welschlandjahres als *einer* Station zur Vorbereitung auf ein Frauenleben, wie man es sich herkömmlicherweise vorstellt.

Die Filmgruppe lässt vorerst aber und vor allem die jungen Mädchen selbst zu Wort kommen. Es ist nicht so einfach, in die private Sphäre einer Familie einzudringen. Durch Gespräche mit den «Mesdames» im Centre Sénébier haben sich schliesslich zwei Familien finden lassen, die der Filmarbeit die Türe öffneten. Zwei für das Welschlandjahr recht typische Milieus sind in gut getroffenen Bildern festgehalten worden: Dokumente der Familienszene im gehobeneren Mittelstand und in der Grossbourgeoisie. Die erste Familie steht im intensiven «Kleinkinderzustand». Die

«Schönfille» und «Madame»: oft ist der Welschlandaufenthalt mehr Haushaltungslehrjahr als Sprachkurs.

Haushalthilfe erleichtert der Hausfrau und Mutter die Arbeit und ermöglicht ihr, wenige Stunden dem alten Beruf und ihren Hobbies nachzugehen. Für die Frau bedeutet das ein Fortschritt, die Frage ist nur, wieweit er auf Kosten der Haushalthilfe geht.
In der zweiten Familie sind die Kinder ausgeflogen, Madame hat aber grosse gesellschaftliche Verpflichtungen. Sicher verhält sie sich dem Mädchen gegenüber tadellos, es ist aber auch hier fraglich, welchen Nutzen das Mädchen davonträgt. Es lernt, komplizierte Gedecke aufzutragen, sich manierlich zu betragen bis zum geht nicht mehr. Sichtlich ist ihm, das einer dörflichen Umgebung entstammt, nicht wohl in der Haut.
Diese Dinge werden im Film nicht verbal ausgedrückt. Offenbar haben die Szenen eine Identifikation in mir mit der Sechzehnjährigen hervorgerufen. Verbalisiert werden Widersprüche und Probleme in einer Gesprächsrunde mit «Schönfilles» im Centre Sénébier. Ein Durcheinander von Pro und Kontra dringt auf die Kamera ein, zeugt von den unterschiedlichen Persönlichkeitsstrukturen der jungen Frauen. In den Richtlinien der Arbeitsgruppe der Stellenvermittlung wird festgehalten, der Aufenthalt diene der Persönlichkeitsbildung. Wenn man den Mädchen zuhört, gewinnt man den Eindruck, dass diese Feststellung nur für diejenigen zutrifft, die bereits ein bestimmtes Mass an Sicherheit mitbringen, und selbst diese wenigen geraten in Konflikte. Einmal werden sie als «Kind» der Gastfamilie behandelt, mal haben sie die ganze Verantwortung für Haushalt und Kinder zu übernehmen. Allgemein sind die meisten durch lange Arbeitszeiten überfordert. Gewiss ist ein Gewinn an Lebenserfahrung zu verzeichnen, auch wenn es oft ein «negativer» ist, der in die Feststellung mündet, so will ich es einmal nicht haben.
Der Film will sich indessen nicht in einer Mängelliste erschöpfen. Er mündet seinerseits in die Frage, wie wollen wir

es denn haben? In additiven Sequenzen wendet er sich dem Leben einer jungen Frau zu, die ohne Hilfe zwei kleine Kinder betreut und sich nach einer Berufstätigkeit sehnt, jedoch in der Umgebung wenig Hilfe und Verständnis findet. Im weitern Vortasten kommt eine junge Frau zu Wort, die nach kurzer Ehezeit ihren Beruf als Krankenschwester wieder aufgenommen hat, in einem Teilzeit-Arbeitsverhältnis angestellt ist und versucht, nach ihren eigenen Wünschen zu leben.
Die Dramaturgie des Films zeigt Brüche. Auf den Schluss hin überwiegen die additiven Elemente, mehrere kleine Filme folgen aufeinander im Bemühen, ein Spektrum aufzuzeigen. Die Filmgruppe hat ihr eigenes Vorgehen reflektiert. Sie findet heute, dass die Vorbereitungszeit zu lange ausgefallen ist. Auch habe das Ringen um einen Gruppenkonsens einen konventionelleren Stil als vorgesehen hervorgebracht. Ungewöhnliche Vorschläge seien unterwegs verlorengegangen. Der additive Stil ist gewiss auch eine Folge der Gruppenarbeit. Verschiedene Ideen wurden gleichwertig ausgearbeitet und in den Film eingebracht, während ein Unterordnen und Strukturieren von Nutzen gewesen wäre.
Trotz Kritik und Selbstkritik: Der Film ist ein wichtiges Unterrichtsinstrument. Mädchen, die sich für ein Welschlandjahr entscheiden (es sind an die 10000 pro Jahr), können wesentliche Einsichten gewinnen, wissen, worauf sie bei der Stellenvermittlung achten müssen. Da der Film Aspekte eines heutigen Frauenlebens vermitteln kann, ist er aber auch eine interessante Diskussionsgrundlage für weitere Kreise.

Beatrice Leuthold

Ambros Eichenberger neuer Präsident des OCIC

FB. An seiner Generalversammlung, die im November in Manila (Philippinen) stattfand, hat das «Office Catholique International du Cinéma» (OCIC), seinen bisherigen Vizepräsidenten, den Dominikaner *Ambros Eichenberger* (Zürich) als Nachfolger von Lucien Labelle (Montreal), der aus Gesundheitsrücksichten auf eine Wiederwahl verzichtet hat, zum neuen Präsidenten gewählt. Vom OCIC war in Manila eine Studientagung zum Thema «Der kulturelle und soziale Einfluss der grenzüberschreitenden Filme auf die Importländer» organisiert worden, an der international bekannte Persönlichkeiten und Spezialisten wie Wolfgang Seeger (Unesco), Victor Bachy (Universität Löwen), Moritz de Hadeln (Berliner Filmfestspiele), Miguel Pereira (Universität Rio de Janeiro), Ambros Eichenberger (Filmbüro der Schweizerischen Katholischen Filmkommission) und andere als Referenten teilnahmen. 24 neue Länder wurden in die internationale katholische Filmorganisation aufgenommen: 12 aus Afrika, 1 aus Lateinamerika (womit dieser Subkontinent vollständig im OCIC vertreten ist), 2 aus Asien und 9 aus Ozeanien. Somit sind dem OCIC 96 Länder (inklusive einige internationale Organisationen) angeschlossen.

Piat wjetscherow (Fünf Abende)

UdSSR 1977. Regie: Nikita Michalkow (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 80/336)

Iline und Tamara haben sich viele Jahre nicht gesehen, sie sind älter geworden, aber – das wird sehr schnell klar – sie lieben sich immer noch und haben eigentlich nie etwas anderes getan, als sich zu lieben. Sie haben nicht zusammengefunden, weil sie sich selber davor im Wege stehen.
Stoff für eine Komödie. Der Titel setzt das Tempo, fünf Abende lang haben sie Zeit, nach all den Jahren doch noch zusammenzufinden – und sie werden zusammenfinden (das liegt in der Natur der Sache und/oder das ist eine Frage der Dramaturgie), amüsant und unterhaltend bleibt das «wie».
Der Film versucht gar nicht erst, seine

Komödie für Feinschmecker: «Fünf Abende» von Nikita Michalkow.

Herkunft von einem Theaterstück zu leugnen: fünf Akte, sechs Handlungsträger, im wesentlichen ein Handlungsraum. Der Regisseur, Nikita Michalkow – übrigens der jüngere Bruder des etwas bekannteren russischen Filmregisseurs Andrej Michalkow-Kontschalowski – vertraut ganz auf die Stärke seiner Vorlage, die er angemessen in Einstellungen zerlegt und ins Bild setzt. Das Resultat gibt ihm recht.

Ganz entscheidend zum Gelingen der Komödie trägt ihre sinnfällige Verhaftung in einer von Zeit und Ort geprägten Lebensart bei. Weil die Situation im russischen Alltag Mitte der fünfziger Jahre angelegt ist, mag uns das eine oder andere Detail beinahe schon exotisch erscheinen, verständlich aber bleibt es allemal. Wichtig dabei ist nur, dass diese reichhaltigen Eigenheiten die Handlungsträger tatsächlich zum Leben erwecken und in ihrem Wesen und Handeln verständlich machen.

Iline, der nur vorübergehend in der Hauptstadt weilt, gibt vor, es – nachdem ihn der Zweite Weltkrieg von Tamara getrennt hat – zum gestressten Chef-Ingenieur eines bedeutenden Chemiekombinates gebracht zu haben. In Wirklichkeit fährt er schwere Brummer durch die menschenleere Wildnis Sibiriens, was seinen eh schon vitalen Charakter immerhin soweit geprägt hat, dass er die braven, gut-bürgerlichen Bewohner der Hauptstadt leicht vor den Kopf stösst, und trägt als Pionier zum Aufbau des Landes bei. Er will das Tamara gegenüber aber nicht zugeben, weil er fürchtet, die Frau, die Opferbereitschaft und Pflichterfüllung so gross schreibt, dass ihr darüber eigentlich schon die Lebensfreude abhanden gekommen ist, könne nicht akzeptieren, dass er sein Studium nicht mehr beendet hat. Tamara dagegen gibt vor, glücklich zu sein, obwohl sie selber spürt, dass Arbeit allein sie keineswegs ausfüllt. Die einsamen Abende mit den Nachbarn vor dem Bildschirm, das Zusammenleben mit ihrem Neffen, der sie eigentlich gar nicht mehr braucht, die

engen Wohnverhältnisse, wo jede Familie in der gemeinsamen Küche ihren eigenen Tisch hat und doch kaum, auch nur, Nachbarschaft entstand, haben ihre Spuren hinterlassen und sie leicht verbittert gemacht. Das Beste was den beiden also passieren kann, ist wirklich: endlich zusammenzufinden.
Jedermans Sache dürfte der Film nicht sein. Für Liebhaber leiser und feinsinniger Komödien aber, ist er ein wirkliches Kleinod. Walt R. Vian

Stardust Memories (Woody Allen)

USA 1980. Regie: Woody Allen (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 80/339)

Ein amerikanischer Kritiker hat gesagt, Fellinis «8½» sei ein Meisterwerk deshalb, weil Fellini darin jene zwei Themen behandle, die er am besten kenne, sich selbst nämlich und das Machen von Filmen. Liessen sich Meisterwerke so erklären, dann wäre Woody Allens «Stardust Memories» – wiederholt verglichen mit «8½» – mit dem gleichen Prädikat auszuzeichnen. So einfach liegen die Dinge wahrscheinlich nicht; aber wie dem auch sei, in seinem neusten Film nimmt Woody Allen einmal mehr sich selbst und – in dieser direkten Form erstmals – seine Arbeit als Filmemacher zum Gegenstand. Über sich selbst hat er immer mit Vorliebe gesprochen, und spätestens seit «Annie Hall» ist das autobiographische Fundament seiner Filme unverkennbar, das in mehr oder weniger verschlüsselter Form bereits in frühen Komödien existierte. Von den tragisch-absurden Slapstick-Clownerien seiner ersten Figuren bis hin zum intellektuellen Stadtneurotiker in «Manhattan» lässt sich kontinuierlich die filmische Annäherung Woody Allens an seine eigene Person ablesen, eine Annäherung, die nun, soweit sich das von aussen sagen lässt, – mit «Stardust Memories» in die beinahe totale Identifikation von Leinwandfigur und Filmautor übergegangen ist.
Bereits in «Manhattan» hat Allen seine Arbeit ansatzweise in die Fiktion miteinbezogen: Dort war sein alter ego Isaac Davis Drehbuchautor von Fernsehserien, dessen private Ambitionen als seriöser Schriftsteller nicht über eine Schreibblockade hinausgelangten. Hier nun nennt sich Woody Allen Sandy Bates; ausser erfolgreicher Drehbuchautor ist er bekannter Regisseur und Hauptdarsteller seiner Filme in einer Person. Sandy Bates agiert nicht in einer abgerundeten Story mit linearem Verlaufsmuster, vielmehr in einem fragmentarischen Neben-, Mit- und Durcheinander verschiedener Ebenen: Gegenwart, Vergangenheit, Erinnerungen, Kindheit, Träume, Phantasien, Film im Film, Gespräche, Dialogfetzen und Songs vermischen sich zu einem wilden Puzzle von Allenscher Hektik, welches – zumindest dem ersten Eindruck nach – sich nicht mühelos zu einem Ganzen fügen will. Grössere Stücke bleiben im Gedächtnis haften, die kleineren füllen vielleicht die Leerstellen dazwischen auf, wenn wir sie bei wiederholtem Ansehen genauer nach ihrer Funktion befragen können. Synchronität und Tempo sind uns in ähnlicher Weise aus anderen Allen-Filmen bekannt.
Den äusseren zeitlichen und räumlichen Rahmen bildet ein Filmseminar-Weekend im nostalgischen «Stardust»-Hotel an einem Strand von New Jersey. Hier muss Sandy Bates widerwillig seinen Fans und Kritikern Rede und Antwort stehen, hier taucht er ins Wechselbad von Isolation und Prominentenjagd, von Einsamkeit und Menschengewühl, von Selbstverlust und blinder Verehrung. Hier bahnt sich eine neue Liebe an, während eine bestehende in Verwicklungen sich verstrickt und eine vergangene ihn in der Erinnerung plagt und beglückt. Dazu kommen Auseinandersetzungen mit den Studiobossen über seinen neuen Film, dessen düsteres Ende den Managern nicht ins kommerziell-zweckoptimistische Konzept passt. Die «midlife crisis» ist perfekt, in privater wie auch in beruflicher Hinsicht. Dass es die Krise eines Künstlers ist, scheint mir nicht von vorrangiger Bedeutung. Zwar will Sandy Bates nicht mehr jene «funny movies» machen, die

Jessica Harper und Woody Allen in «Stardust Memories».

alle von ihm erwarten, aber es geht weniger um die Frage «Was für Filme?» als um «Warum Filme?» und darüberhinaus um «Warum überhaupt noch irgend etwas tun?» – in einer Welt, die in den letzten Zügen liegt. Zwar leidet Sandy Bates spezifisch an der Diskrepanz zwischen der Schöpferrolle des Künstlers, der seine Kunst beherrscht, und der Ohnmacht des menschlichen Daseins, das von einer blind-zufälligen Lebensunordnung sich beherrschen lassen muss. Aber diese Zufälligkeit ist für Allen/Bates der Kern der «condition humaine» schlechthin, dem Künstler wird sie höchstens bewusster durch den Gegensatz zu seinem eigenen schöpferischen Werk, in welchem er sich Zufälligkeiten verbietet.

«Man kann das Leben nicht kontrollieren», sagt Sandy Bates, «nur die Kunst. Die Kunst und die Masturbation – zwei Bereiche, in denen ich ein absoluter Experte bin.» Für Woody Allen verhält sich die Kunst zum Leben wie die Masturbation zur Liebe: kontrollierbare Behelfsmässigkeit hier wie dort, aber eben nicht das Richtige. Das Richtige ist die zufällige Unberechenbarkeit des Lebens und der Liebe, aber weil das Zufällige das Ungerechte ist, ist es auch wieder das Falsche, das Allen/Bates in aussichtsloser Rebellion zu fliehen sucht, einer Rebellion, deren Essenz im zynischen Spruch von der Kunst und der Masturbation enthalten ist. Die rebellischen, kontrollierbaren Behelfsmässigkeiten erweisen sich, gemessen am unkontrollierbaren Ganzen, doch stets als ungenügend, als nutzlose Versuche, der Wirklichkeit zu entgehen. Nicht Narziss will er sein, sondern Zeus, sagt er, und als Bub prügelt er sich im Schultheater, weil er nicht den kleinen Isaak, Sohn Abrahams, spielen will, der geopfert werden soll; er will die Sprecherrolle der Stimme Gottes...

Der pessimistische Grundton wird eindringlich angestimmt im grossartigen Anfang, einer Szene aus dem Film, den

Sandy Bates im Begriff ist zu drehen. Es ist dies die Lebensparabel vom falschen Zug, in dem man sich zufällig befindet, bei den Schäbigen, den Verhärmten, den Einsamen in der dritten Klasse, während auf parallelem Geleise die Erstklass-Reisenden sich in Glanz, Wärme und feucht-fröhlicher Gemeinschaft tummeln. Da nützt es Sandy Bates nichts, wenn er beim Schaffner darauf beharrt, er habe die falsche Fahrkarte, gehöre eigentlich zur privilegierten Gesellschaft nebenan. Der Schaffner will nicht hören, Türen und Fenster sind verschlossen, die Notbremse ist ein Kabel, das sich beim Ziehen einfach abspult – Aussteigen, oder wie die Amerikaner sagen, «stop the world, I want to get off», gibt es nicht. Dass beide Gesellschaften schliesslich am selben Ort landen, ist für die Unglücklichen wenig tröstlich, sei es nun, nach Bates Vorstellungen, in der Abfallgrube, oder, nach den Vorstellungen der Studiobosse, im Jazz-Himmel...

Das zentrale Motiv des tückisch-zufälligen Schicksals wird im folgenden in verschiedenen Spielarten variiert (wie man überhaupt Woody Allens Gesamtwerk als kontinuierliche Variation dieses Themas betrachten könnte). Am sarkastischsten geschieht dies dort, wo der erfolgreiche Bates einen ihn beneidenden ehemaligen Schulfreund, genauso zufällig erfolglos, ohne grosse Überzeugung damit zu trösten versucht, dass er ihm noch schlimmere Möglichkeiten zu bedenken gibt: «Wäre ich beispielsweise in Polen geboren, dann könnte ich heute ein Lampenschirm sein.» Mehr und mehr entlarven sich Allens Sarkasmen als getrieben von der Obsession am Leiden, das in unzähligen Formen um ihn herum Gestalt annimmt, dem er hypnotisiert entgegenstarrt wie das Kaninchen der Schlange. Bates' Wohnzimmer ist dekoriert mit einer riesengross aufgemachten Kopie jenes Fotos, das zu trauriger Berühmtheit gelangte: die Erschiessung eines Vietcong-Soldaten. Er selbst stellt sich unzähligen Wohltätigkeitsorganisationen und Unterstützungs-Komitees zur Verfügung, lässt sich wie unter Zwang mit noch mehr Elend konfrontieren.

Angsterfüllter Zynismus war noch allen Woody-Allen-Filmen eigen, nur konnte man meistens ob der Fülle der Gags, der rasanten Wort- und Bildwitze, dem Slapstick und teilweise auch der Sahnetorten-Dramaturgie die Verzweiflungsmelodie überhören, die der intellektuelle Clown da so salopp vor sich hinträllerte. Im deutschsprachigen Kulturbereich hat ein Werktagsdenker wie Woody Allen es doppelt schwer, ernst genommen zu werden. Wer bei uns philosophieren will, wer vorstösst zu den «tiefsten Fragen des menschlichen Seins», der hat nicht zu trällern, der hat mit Pauken und Trompeten und angemessenem Symbolgedonner einzufahren. Ohne Schreie und Geflüster, ohne russische Seele, ohne italienisches Kuriositätenkabinett und japanische Entmannungen braucht man vor unserem Studiopublikum gar nicht erst aufzukreuzen, erst recht nicht als Amerikaner, denen hierzulande der Ruch der Kulturlosigkeit noch hartnäckiger anhaftet als anderswo. Als Woody Allen mit dem hervorragenden «Interiors» sein ursprüngliches Genre verliess, wurde er erwartungsgemäss weithin unterschätzt; man wollte den Unterhaltungs-Schuster wieder bei seinen Komödien-Leisten sehen (eine Forderung, die er in «Stardust Memories» bitter persifliert). Allen hat sich der läppischen Schubladisierung von Unterhaltung und Kultur, von Gebrauchsdenken und Sonntagsphilosophie entzogen – es scheint ihn einige Nerven zu kosten, wie er uns mit Sandy Bates zeigt.

Es mag mit diesen Erwartungen, die Allen nicht mehr erfüllen will, zusammenhängen, dass «Stardust Memories» sein bislang wohl bitterster Film geworden ist. Sein Witz wird immer schwärzer, die Entlarvung der alles durchdringenden Sinnlosigkeit menschlichen und künstlerischen Bemühens geschieht nun öfters ohne die konstruktive Wirkung des befreienden Lachens. Woody Allen, ohnehin nie ein Opfer von Wehleidigkeit, ist spürbar härter geworden. Vom lyrischen Schmelz, der die Intellektualität von «Manhattan» mit einem perfekt dosierten Hauch von Poesie umhüllte, ist hier, trotz einigem Aufwand an nostalgi-

schen Elementen (Dekors und Musik vor allem) nicht mehr viel zu spüren. In jenen seltenen Szenen noch, in welchen aus dem pessimistischen Weltbild ein Fünkchen Hoffnung, oder doch wenigstens Trost, glimmert: Das Leben hat trotz allem so seine Momente, goldene Sternstaubspuren in der Schwärze, Zufälle des Glücks, wie sie sich gelegentlich, in der Liebe etwa, ereignen (August Strindberg hin oder her, der den Geschlechterbeziehungen in «Manhattan» noch Pate stand). Die ganz gewöhnliche Gemeinsamkeit eines Paares an einem Sonntagmorgen beispielsweise – wie Woody Allen daraus ein optisches und verbales Bild von verletzlicher Geborgenheit und Wärme gestaltet, das wiegt einige der Eisblumen auf, die an diesem Film haften.

Pia Horlacher

Die Patriotin

BRD 1979. Regie: Alexander Kluge (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 80/325)

Die Patriotin ist die Geschichtslehrerin Gabi Teichert, bekannt aus *«Deutschland im Herbst»,* eine Szene in einer Schneelandschaft. «Entweder sie gräbt sich einen Unterstand für den Dritten Weltkrieg, oder sie gräbt nach der deutschen Geschichte.» Seit «Deutschland im Herbst» hat Alexander Kluge mit der Geschichtslehrerin Teichert weitergearbeitet; im Herbst 1979 ist «Die Patriotin» fertiggestellt. Gabi Teichert gräbt jetzt – wie sich Kluge unmissverständlich und dennoch vieldeutig ausdrückt – tiefer. Bei ihren Nachforschungen nach der deutschen Geschichte bis hin zur Gegenwart stösst sie auf das Knie des im Zweiten Weltkrieg gefallenen Obergefreiten Wieland. «Ich spreche als Knie», sagt das Knie; denn einiges sieht aus seiner Perspektive anders aus. Genau diese andere Betrachtungsweise, die sich als wesentlich erweisen wird, will Kluge mit seinem Film verdeutlichen.

Ein Knie geht einsam um die Welt.
Es ist ein Knie, sonst nichts
Es ist kein Baum, es ist kein Zelt,
Es ist ein Knie, sonst nichts.
Im Krieg ward einmal ein Mann,
erschossen um und um.
Sein Knie allein blieb unverletzt,
als wär's ein Heiligtum.
Seitdem:
Ein Knie geht einsam um die Welt.
Es ist ein Knie, sonst nichts.
Es ist kein Baum, es ist kein Zelt,
Es ist ein Knie, sonst nichts.

Die überhaupt ablichtbare Wirklichkeit wie auch seine Aussage hat Kluge hier in kleine Stückchen oft stilisierter, gleichnishafter Art zerteilt und zu einem Mosaik mit teils grossen Lücken neu und vor allem ungewohnt zusammengesetzt. Scheinbar weit auseinanderklaffende oder gar nicht zusammengehörende Aspekte, Beobachtungen usw. sind in kontrastreicher Form verknüpft worden. Höchst diametral liegendes Material kommt so unmittelbar zusammen: historisches Dokumentarmaterial, Spielfilmszenen, Bilder von alten Märchendarstellungen, Dokumentaraufnahmen aus unserer Zeit und anderes mehr. Der Zuschauer wird durch das Endprodukt gleich zweimal herausgefordert: Durch seine Konstruktionsweise werden die gewohnten filmischen Interpretationsschemen über den Haufen geworfen. Zudem verlangt die bruchstückhafte, nicht aber mangelhafte Erarbeitung des Themas zum Verständnis, zum Erschliessen der Zusammenhänge ein starkes und schnell reagierendes Assoziations- und Phantasievermögen des Zuschauers.
In diesem Sinne macht Alexander Kluge höchst intellektuelles Kino. Er zeigt beliebiges Material in einer höchst durchdachten Schnittfolge. Erst die Gedanken des Zuschauers, die durch die Bilder richtungsmässig mehr oder weniger präzise vorgegeben werden, zeigen den Zweck des Ganzen, die Meinung und die Idee des Autors. Beispielsweise zeigt er amerikanische Kampfpiloten, die von ihrem Einsatz über Deutschland zurückgekehrt sind. Sie denken nicht daran, was sie mit ihren Bombern so-

eben angerichtet haben; sie sind froh, heil zurückgekommen zu sein und nun eine Pause zu haben. Im Off werden diese Dokumentarbilder mit der Bemerkung gekoppelt, diese Männer hätten während 18 Stunden Deutschland fachgerecht zerteilt.
An einer anderen Stelle geht eine Militärperson mit vollständig gestreckten Knien am deutschen Führer vorbei. Das Knie meint dazu im Off: «Grundsätzlich sollen Knie nie ausschliesslich straffen wie hier.» Konkrete Aussage ist in keinen der beiden Sequenzen festzustellen. Sie liegt verschlüsselt im Zusammenhang aller einzelnen Sequenzen, in der Zielsetzung, die unzähligen Querverbindungen in der Geschichte festzustellen.
Gabi Teichert will die Geschichte verändern. Gemeint ist das, was gemeinhin als Geschichte bezeichnet wird; ihrer Meinung nach ist diese (falsche oder unvollständige) Geschichte für den Unterricht nicht geeignet. Die Geschichte, das sind die Toten und nicht irgendwelche Fakten. Wenn man so will, vertritt das Knie des bei Stalingrad gefallenen Obergefreiten die Toten des Zweiten Weltkriegs. Das Knie stellt fest: «Es ist nämlich ein Irrtum, dass die Toten irgendwie tot sind». Auf dieser Basis der veränderten Perspektive beginnt das Knie die offizielle «Geschichte» in höchstem Masse in Frage zu stellen. Geschichte, das sind die Toten, ist das, was die früher Lebenden gemacht haben.
Kluge schneidet zwischen historisch-dokumentarische Bilder, kommentiert durch das Knie, Geschehnisse unserer Tage. «Wenn Gabi Teichert Geschichte unterrichtet, will sie an den Entscheidungen über diese Geschichte auch praktisch teilhaben.» Ähnlichkeiten zu früher? Vorbereitungen für einen Dritten Weltkrieg? Gabi Teichert geht an den SPD-Parteitag und anderes mehr.
Gabi Teicherts Auseinandersetzung mit der Geschichte ist höchst handwerklich und zugleich bildlich: Sie gräbt immer tiefer. Graben ist am Rande der Illegalität. Sie fragt: «Wie behandelt man die Geschichte?» Sie probiert in ihrem dunklen, mystisch angehauchten Kellerlabor, der Verbildlichung ihres Inneren, die Wirkungen von Hammer, Säge und Bohrer auf ein Buch (Geschichtsbuch) aus – sie bekommt Magenleiden. Auf ihrer physischen Suche nach einer der Sache gerecht werdenden Auseinandersetzung mit der Geschichte wirkt Gabi Teichert wie eine verlorene Märchenheldin. «Wer über Märchen lacht, war nie in Not.» Gabi Teichert interessiert sich für Märchen, diese handeln in konzentriertester Weise von Menschen, ihren Nöten, Sorgen, Wünschen und Hoffnungen. Auch das Knie, das einsam um die Welt geht, ist ein solches Märchen.
Das filmische Gebilde Alexander Kluges setzt sich aus einer Vielzahl verfremdeter und abstrahierter Einzelgeschichten zusammen. Ohne die Arbeit des Zuschauers, ohne seine Phantasie zerfällt es in Nichts. Viele Male müsste man sich den Film ansehen, damit die Einzelteile und die Konstruktionsweise wirklich greifbar würden. Beliebig sind die

Zürcher Fernsehpreis 1980

drs. Der Regisseur Walter Plüss und die Sendung «Concertino» des Fernsehens DRS wurden am 4. Dezember zu gleichen Teilen mit dem Zürcher Fernsehpreis 1980 in der Höhe von Fr. 10 000.– ausgezeichnet. Die Jury der Zürcher Radiostiftung unter dem Vorsitz von Dr. Gerd H. Padel hat den Preis an Walter Plüss für seine Gesamtleistung bei der Entwicklung und Gestaltung von Direktsendungen im Laufe von 27 Jahren verliehen. Die Sendung «Concertino 1924 für Klavier und Orchester» von Arthur Honegger des Ressorts Musik (Leitung Armin Brunner) wurde in Anerkennung des originellen Konzepts, der Regie, der Kameraführung und der musikalischen Realisierung (Regie Adrian Marthaler, Radio-Sinfonieorchester Basel, Dirigent Matthias Bamert) prämiiert. Eine besondere Anerkennung sprach die Jury den Sendungen «Heroinszene Schweiz» («CH-Magazin») und «Der Duft der grossen weiten Welt» (Ressort Jugend) aus.

Beispiele, die Kluge heranzieht (sie sind austauschbar); der tiefere Inhalt bleibt grundsätzlich immer derselbe. Besonders hervorgehoben: Der Zweite Weltkrieg, krasses Beispiel für die Ausgeliefertheit der grossen Masse von Menschen und der späteren Manipulierbarkeit der Geschichte dieser Menschen. Will man Geschichte betreiben, muss man den Kontakt zu den Menschen, die gelitten haben, herstellen. Geklärt ist die Sache mit der Geschichte am Ende des Films aber so wenig, wie der Film mit diesem Artikel einigermassen abschliessend behandelt wird. Die Vielfalt eines Themas ist nicht nur schwer erfassbar, sondern erzeugt immer neue Querverbindungen, neue Gedankenzüge und offen bleibende Fragen.
«Je näher man ein Wort ansieht, desto ferner sieht es zurück ... *Deutschland»*
An einem anderen Ort im Film: am Fernrohr, Gabi Teichert.

Robert Richter

TV/RADIO-KRITISCH

«Hier Städtische Geburtsklinik»: ein Lehrstück von Schulmeistern

Ende November ist die 13teilige Fernsehreihe «Hier Städtische Geburtsklinik» zu Ende gegangen. In ZOOM-FB 18/80 haben wir beim Anlaufen dieses Bildungsprogrammes ausführlich über das Medienverbundprojekt berichtet. Es kamen damals vor allem Autoren zu Wort, die beim Projekt in der einen oder andern Funktion mitgemacht haben und die dem Unternehmen grösstenteils wohlwollend gegenüberstanden. In dieser Nummer soll versucht werden, kritisch Bilanz zu ziehen. Der Artikel konzentriert sich dabei auf die Sendereihe «Hier Städtische Geburtsklinik», auf ein Element des Medienverbundprojektes also.

Es war denn eine einzigartige Chance dieses Bildungsprogrammes – und für die Programmpolitik im Rahmen des hermetischen Strukturplanes 1980 ein Experiment –, dass *«Warum Christen glauben»* nicht einfach ins Ghetto der Telekurse (Samstagnachmittag und Sonntagmittag) abgedrängt wurde. Zusätzlich zu den Terminen der Kursprogramme wurde der Fernsehreihe abwechselnd ein Montagstermin zugesprochen, einmal in der 19-Uhr-Programmleiste, einmal nach der Spätausgabe der Tagesschau. Im Rahmen des Programmghettos der Telekurse erreichte selbst dieses intensiv vorbereitete und breit gestreute Verbundprojekt während den ersten neun Folgen nur gerade zwei Mal die Ein-Prozent-Grenze der Sehbeteiligung (wobei ein Prozent beim Fernsehen DRS immerhin ungefähr 32000 Zuschauer ausmacht). Dies ergab nur eine knapp höhere Einschaltquote als bei den üblichen Telekursen.
Andere, weit grössere Zuschauerbeteiligungen erreichte *«Hier Städtische Geburtsklinik»* allerdings an den Montagterminen. Bei den ersten fünf Ausstrahlungen um 19 Uhr machte die durchschnittliche Beteiligung sechs Prozent (192000 Zuschauer) aus. Nach der Familienserie *«Im Reich der wilden Tiere»* (14 Prozent) und nach dem *«Kassensturz»* (neun Prozent) rangiert damit dieses religiöse Lernprogramm an dritter Stelle jener Sendungen, die in den Monaten September und Oktober in dieser Serienleiste ausgestrahlt wurden. Wiederum anders sehen die Zuschauerzahlen nach der Spätausgabe der Tagesschau aus. Die durchschnittliche Prozentzahl der Sendungen erreichte hier bloss noch 1,75 Prozent. Je nachdem, ob die Sendung später begann, lässt sich dabei unabhängig vom Thema ein Rückgang von einem Prozent der Zuschauer pro zehn Minuten feststellen. Später am Abend nahm dabei vor allem der Anteil jener Zuschauer mit