

Zeitschrift: Zoom-Filmberater

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

Band: 33 (1981)

Heft: 4

Rubrik: TV/Radio-kritisch

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: 18.01.2026

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

nur noch Vorwand, das Publikum mit dem ganzen Schwulst von falschen Gefühlen und historischem Kitsch eben doch zu gängeln. Vielleicht will Fassbinder mit seinem Film den Beweis antreten, dass wir heute nicht viel weiter sind als vor

vierzig Jahren. Dann kann er mit dem Produzenten zusammen zufrieden sein, wenn die aufgewendeten Millionen wieder eingespielt sind – was ja als Kalkulation dem ganzen Unternehmen zugrundeliegen muss.

Edgar Wettstein

TV/RADIO-KRITISCH

Wollust oder Gutknechts Traum

Zu June Kovachs Film aus der Reihe «Die sieben Todsünden», Fernsehen DRS, 19. Februar, 20.50 Uhr.

Regie, Buch und Schnitt: June Kovach; Kamera: Pio Corradi; Kameraassistenz: Rainer Maria Trinkler; Redaktion: Lutz Kleinselbeck; Darsteller: Fritz Lichtenhahn, Janos, Sibylle Canonica, Franziska Spalinger, Ulrich Bodamer u. a.; Produktion: Schweiz 1980/81, Nemo-Film (Georg Radanovicz) für Fernsehen DRS, 16 mm, Farbe, 58 Min.; Verleih: noch offen.

An einer Diskussion der Solothurner Filmtage wurden die Autoren der Fernsehreihe «Die sieben Todsünden» als «Fernsehhuren» beschimpft, weil sie sich zum Fernsehen für ein relativ gut dotiertes Budget (pro Film etwa 600 000 Franken) ins Bett gelegt, dem gängigen Konsumstandard des Fernsehens angepasst und um die Gunst des Publikums gebuhlt hätten. Wenn dieser Vorwurf für den einen oder anderen Autoren der «Todsünden» vielleicht nicht ganz unberechtigt sein mag, weil er sich dem Nivellierungsdruck des Fernsehens insofern angepasst hat, um bei einem TV-Durchschnittspublikum «anzukommen», so trifft ein solcher Vorwurf ganz gewiss nicht auf June Kovachs Beitrag «Wollust oder Gutknechts Traum» zu. Dieser Film ist wider alle Fernsehkonventionen gestrickt, er erzählt nicht «logisch» und linear, sondern diskursiv und assoziativ. Der Film lässt sich überhaupt nicht einfach «konsumieren», sondern verlangt vom Zuschauer ein intensives Hinsehen und Zuhören, eine konzentrierte Auf-

merksamkeit und eine angestrengte Gedankenarbeit, um das Puzzle dieses Films zusammenzusetzen und verarbeiten zu können. Da ist natürlich der Vorwurf allzu grosser Kopflastigkeit rasch bei der Hand. Doch dürfte er hier daneben treffen, weil gerade dieser Film mit dem (männlichen) Intellekt allein nicht zu bewältigen ist. Gefordert ist vielmehr ein intensives Erspüren dessen, was die Bilder signalisieren, um daraus einen Zusammenhang und eine Aussage zu erschließen. Aber diese Aussage lässt sich nicht auf Eindeutigkeiten festlegen. Mir ist der Film geradezu «chinesisch» vorgekommen. Wie in der chinesischen Philosophie und Kultur gibt es hier kein eindeutiges Entweder-Oder, kein Schwarz/Weiss und keine vordergründige Dialektik, von denen das abendländische (männliche) Denken so stark geprägt ist. Hier dominiert vielmehr ein Denken und Fühlen des «Sowohl-als-auch»: Die Bilder und Szenen sind nicht eindimensional, sondern vielschichtig. Je nach dem Zusammenhang, in den sie gestellt sind, schillern sie in verschiedenen Bedeutungen, werden ambivalent.

Es ist klar, dass ein solches Werk hohe, in vielen Fällen zu hohe Anforderungen stellt an ein Fernsehpublikum, das nur an die eindimensionale Konsumkost der Serien, Sportsendungen und Trivialfilme gewohnt ist. Wer aber vom Fernsehen nicht nur Zerstreuung und Zeitvertreib, sondern Anregungen und Anstösse zum Denken und zu neuen Erfahrungen und Auseinandersetzungen erwartet, wird diesen Film als fruchtbare und anregende Herausforderung und Provokation zu würdigen wissen. Nicht ganz auf ihre Rechnung werden jene kommen, die auf-

grund des Titels «Wollust» Schlüpftridges, betont Sexuelles oder gar «Unzüchtiges» zu sehen erwarten. Dennoch ist mit Widerspruch und Ablehnung durch prüde Gemüter zu rechnen, denen nur gerade drei Szenen mit nackten Frauen in die Augen stechen, weil sie diese isoliert sehen und nicht in den Gesamtzusammenhang einzuordnen vermögen.

Ich gestehe, dass es mir schwerer als üblich fällt, über diesen Film etwas Kohärentes zu schreiben. Das liegt einerseits daran, dass ich mich nach nur einmaligem Sehen einigermassen überfordert und ratlos fühle. Damit werden auch die Zuschauer fertig werden müssen, die den Film – nicht wie im Kino – ein zweites oder drittes Mal ansehen können, falls sie Lust dazu hätten, um sich darin besser zuretzufinden. Andererseits fühle ich mich auch als Mann überfordert durch einen vermutlich durch typisch weibliches Denken und Empfinden geprägten Film. Wenn das zutrifft – und die Art, wie June Kovach das Thema «Wollust» behandelt, weist darauf hin –, dann kann ich mich mit meinen Schwierigkeiten vor diesem Film abfinden, ohne gleich einen Minderwertigkeitskomplex zu bekommen. Schliesslich kann ich ja nicht aus meiner Haut fahren, um mir ein anderes Denken und Empfinden, eine andere Sensibilität anzueignen, umso weniger, als ja auch meine Kino- und Fernseherfahrungen vorwiegend von Männerprodukten geprägt sind. Zudem könnte ich darauf hereinfallen, einen Film, der tatsächlich konfus und unverständlich ist, weil es der Autorin nicht gelungen ist, den Stoff in den Griff zu bekommen und für andere nachvollziehbar zu gestalten, mit der Etikette «typisch weiblich» zu kleben und deshalb gut zu finden, weil das halt zur Zeit als «in» und fortschrittlich gilt und ich nicht als sturer Macho-Chauvinist dastehen möchte. So einfach wird man jedoch mit diesem Film nicht fertig, lässt sich seine Besonderheit und sein Anspruch nicht negieren. Auch muss ich die eigene «déformation professionnelle» in Betracht ziehen, die einem manchmal mehr im Wege steht als hilfreich ist. Übrigens hätte ich mir alle Schwierigkeiten und Zweifel ersparen können, wenn ich diese Besprechung einer kritischen Frau übertragen

hätte. Das wäre dann erst noch als besonders frauenfreundlich und aufgeschlossen taxiert worden ...

Doch zurück zum Film, der mir genügend Anhaltspunkte geboten hat, um ihn in seiner Komplexität und Vielschichtigkeit einer intensiven Auseinandersetzung wert zu finden und mir dabei die Zähne auszubeissen. Im Mittelpunkt des Films steht Walter Gutknecht, Bankangestellter, Vater einer erwachsenen Tochter (die als Kindergärtnerin arbeitet) und seit kurzem geschieden. Er ist, wie man so sagt, über den Zenith des Lebens hinaus und steckt in einer Krise. Er fühlt sich im Tresorraum der Bank, wo er die Aufsicht hat, nicht wohl, macht eine Arbeitspause, wandert ziellos herum und legt sich ins Bett, kann aber nicht schlafen. Erinnerungen, Träume und Wunschvorstellungen bedrängen ihn. Er begegnet der Mutter von Reto (der den Kindergarten seiner Tochter besucht), einer schönen Rothaarigen, die ihm als Inbegriff der Frau, als Ziel seiner Wünsche und als Erfüllung all seiner Sehnsüchte erscheint. Da gibt es eine ungeheuer sinnliche, zärtliche Szene, in der Gutknecht dieser Frau in den nächtlichen See nachsteigt und sie umarmt. Wie bei andern Szenen ist aber auch hier nicht auszumachen, ob er dies nur träumt oder wirklich erlebt. Im Gegensatz zu dieser Szene steht jene andere in einem Nachtlokal, wo Gutknecht zu einer Stripteasetänzerin hinaufsieht, während die meisten Gäste ihre Darbietung gar nicht beachten. Da ist Sinnlichkeit, Erotik total entfremdet, funktionalisiert, kommerzialisiert, zur blossen Aufreizung von Männern degradiert, und nicht einmal das funktioniert. Hier wird deutlich, dass es auch June Kovach wie den andern Autoren dieser Reihe (vgl. den Beitrag von Matthias Loretan in ZOOM-FB 20/80) nicht um die Darstellung der Wollust oder Unzucht als Tod- oder Hauptsünde im Sinne des katholischen Lasterkatalogs geht, wo diese Sünden als archetypische Moraldefekte definiert sind. June Kovach versteht Wollust nicht als einen auf die (geschlechtliche) Begierde eingeengten Begriff, sondern in einem noch zur Zeit Luthers so gebrauchten Sinn als Reiz, Schönheit, Lebensfreude, Wohlbefinden, Üppigkeit und Genuss. Diese le-



bensfrohen und lebensbejahenden Elemente fehlen in Gutknechts Leben. Er ist von Sehnsucht umgetrieben, aber unfähig, seine Träume zu verwirklichen. Sein Leben ist ein schlechter Traum, die Träume vielleicht sein wirkliches Leben. Den Schlüssel zu seinem Verhalten und wohl auch zur Grundaussage des Films überhaupt gibt erst die letzte Sequenz: Eine Ratte sucht in einem durchsichtigen Labyrinth rastlos, aber vergeblich einen Ausweg. Als das Labyrinth weggehoben wird, ändert sie ihr Verhalten nicht, sondern kriecht weiter herum, als wären die Wände des Labyrinths noch vorhanden. Genau so verhält sich auch Gutknecht, auch er hat ein Labyrinth im Kopf: durch Erziehung, Arbeit, Konsumzivilisation und Anpassung an die Umwelt errichtete Wände, in denen er die Möglichkeiten zum Ausbrechen gar nicht mehr wahrnehmen kann. Dennoch hofft er und quält und müht sich weiter ab. Warum das so ist, wird in einem vorangehenden Experiment erklärt, bei dem Ratten sich in einem zur Hälfte mit Wasser gefüllten Glas, das keinen Halt bietet, abstrampeln, um nicht zu ertrinken. Während die eine Ratte, der man einen Holzstab hingehalten hat, mit dessen Hilfe sie sich aus dem tödlichen Nass retten konnte, sich beim

zweiten Mal bis zu achtzig Stunden im Wasser abmüht, weil der rettende Stab in ihr Bewusstsein eingeprägt ist, stirbt eine andere Ratte, die diese Erfahrung nicht gemacht hat, schon nach kurzer Zeit den Vagustod (Vagus = Hauptnerv des parasympathischen Systems), verursacht durch die ausweglose Angst. Will June Kovach damit andeuten, dass Gutknecht diese rettende Erfahrung früher erlebt hat und jetzt durch eine Art «Prinzip Hoffnung» am Leben erhalten wird? Der rettende Stab könnte für ihn jene Rothaarige sein, die ihm die «Wollust» der Zärtlichkeit, Liebe und Geborgenheit schenken würde, wenn er ihr nur wirklich und nicht nur im Traum begegnen würde. Mit ihr könnte er vielleicht den Ausweg finden aus seinem erstarrten Leben. «Man könnte Ausweglosigkeit also mit Hoffnungslosigkeit gleichsetzen, wie das kirchliche Dogma es im Bild der Hölle getan hat. Aber auch Langeweile kann als Ausweglosigkeit erlebt werden, nicht umsonst spricht man von (tödlicher) Langeweile» (Aus dem Vortrag zu den Rattenversuchen nach Rudolf Bilz, Paläoanthropologie, Frankfurt/M. 1971). Eine wichtige Rolle spielt der Bub Reto, der Gutknecht an seine eigene Jugend und an seinen frühverstorbenen Sohn er-

innert. Reto gilt als «schwieriges» Kind und wird einer Sandkasten-Therapie unterzogen, wo er Indianer und Soldaten miteinander kämpfen lässt und damit offenbart, dass in ihm verdrängte Aggressionen stecken. Er treibt sich ebenfalls herum auf der Suche nach Erlebnissen und Wohlbefinden, auch er ist bereits konditioniert von einem Kindergarten, der ihm nicht viel an Anregungen zu bieten hat: Die Kinder drehen sich in einem Reigen im Kreis und singen ein Lied, in dem sie Wohlverhalten auf dem Heimweg versprechen. Die Erziehungsmethoden von Gutknechts Tochter erscheinen hier in einem zwiespältigen Licht, ebenso wie ihr Verhalten dem Vater gegenüber: Während sie ihrem Freund mit echter Zärtlichkeit begegnet, weiss sie dem Vater nur Routinefragen («Hast du wieder schlecht geschlafen?») zu stellen, die eine tiefere Anteilnahme ersetzen. Als Gutknecht in Begleitung seiner Tochter einer Frau aus dem Milieu begegnet, «empfindet er sich als gespalten – eine Art väterliche Identitätskrise» (J. Kovach). Mit der Tochter darüber sprechen und zu seinen Bedürfnissen und Sehnsüchten stehen, das kann er nicht. Jahre vorgezeichneter Arbeit, Pflichterfüllung und Anpassung, das Labyrinth eben, haben seine Bedürfnisse verschüttet, seine Sehnsucht verinnerlicht.

In diesem Zusammenhang gibt es noch eine andere bedeutungsvolle Szene: Gutknecht und Reto sehen zu, wie ein Nachtclub-Choreograph und -Regisseur mit einer Nackttänzerin übt, wie sie sich bewegen und eine Mondsichel-Attrappe als Phallusersatz benutzen soll, damit ihr sexuell aufreizender Tanz die Erwartungen des Männerpublikums erfüllen kann. Der Mann macht ihr die Bewegungen vor, geht professionell-routiniert, aber nicht unsensibel mit der Frau um. Trotzdem habe ich hier den Eindruck empfunden, dass hier eine Frau auf die Bedürfnisse des Mannes hin geschaffen, modelliert und abgerichtet wird. Als Geschöpf des Mannes ohne Eigenleben, als blosses Objekt der Wollust, kann sie weder dem alten Gutknecht noch dem kleinen Reto das geben, was beide suchen. Aber auch da bin ich nicht so sicher, ob diese Szene

nicht noch andere Deutungen und Bezüge zulässt ...

Das bisher Beschriebene macht nur einen kleinen Teil des Films aus. Vor allem ist er durchsetzt mit zahlreichen kurzen Szenen und Bildern, die echte, vitale und perverse, verkümmerte Wollust signalisieren und variieren, wobei sich aus ihrer Gesamtheit allmählich erschliessen lässt, was June Kovach im Positiven und Negativen unter Wollust versteht. «Negative» oder besser lebensfeindliche Wollust wird spürbar in der von Männern konzipierten Unterwelt eines Kundentreisraumes in Gutknechts Bank: In der Sterilität glatter, glänzender und klinisch sauberer Wände ist hier dem Götzen Geld ein Tempel errichtet worden, wo man sich besitzgeil zu «unzüchtigem» Verkehr mit Konten, Aktien, Gold und Geld in separate Andachtsräume einschliessen lässt. Vielleicht ist diese Szene die einzige wirklich «obszön» gemeinte Stelle dieses Films. Die ausländischen Bankkunden führt Reto später vom Flohmarkt zum Nachtclub, wo sie eine andere Wollust zu finden hoffen.

Vital und lebensfroh dagegen sind die vielen Bilder und Szenen mit Kindern, die spielen, tanzen und essen und sich ungebunden ihrer natürlichen Wollust erfreuen; der Hund, der in einem Brunnen kühles Wasser schlappelt; die Blumen und Bäume, das Vogelgezwitscher am frühen Morgen; und vielleicht als wollüstigstes aller Bilder jenes vom Säugling, das aus der mütterlichen Brust trinkt, bis es satt und völlig befriedigt wohlig einschlummert.

Wie gesagt, «Wollust oder Gutknechts Traum» ist kein einfacher, sondern ein ganz schön vertrackter Film, den man lesen lernen muss, um ihn in Kopf und Herz selber zusammensetzen zu können. June Kovach ist von Haus aus Musikerin, Pianistin. Mir scheint, ihr Film sei nach musikalischen Gesetzen polyphon angelegt, mit Leitmotiven, Unter- und Oberstimmen – ein «Thema mit Variationen», bei dem man manchmal die Übersicht auf das Ganze und seine Struktur verliert, aber immer wieder auf Bild- und Tonfolgen stösst, mit denen man wieder mit «Wollust» in den Film einsteigen kann.

Franz Ulrich

Zürich, Enklave antifaschistischen Theaters in «brauner Flut» 1933–1945

Zur dreiteiligen Sendung im «Abendstudio», Radio DRS II: «Wir waren alle Antifaschisten, Theater im Dienste der politischen Aufklärung in der Schweiz zwischen 1933 und 1945.» (1. Folge: Über das Zürcher Schauspielhaus, Dienstag 27. Januar; 2. Folge: Volks- und Arbeitertheater, 3. Februar, 20.50 Uhr; 3. Folge: Engagement und bürgerliche Anpassung des Theaters, Dienstag, 10. Februar, 20.05 Uhr, mit anschliessender Diskussion über «politisches Theater und Kulturpolitik» mit Sigmund Widmer, Stadtpräsident, Zürich; Theo Pinkus, Buchhändler; Hans-Ulrich Zbinden, Verwaltungsrat Schauspielhaus AG, und den Autoren der Sendereihe, Markus Kägi und Paul Weibel.)

Exil ist eine identitätsbedrohende Existenzform von Ausgeschlossenen, Verfolgten in einem fremden Land. Emigranten sind fremd und verdächtig in ihrer Heimat und im Land ihrer Zuflucht. Auch heute gibt es Ausgeschlossene im In- und Ausland, die einen versuchen Inseln neuer Kommunikation im Inland zu schaffen oder brechen bestehende Kommunikationsformen ab, die anderen mussten um ihre blosse physische Existenz kämpfen und sich durch Flucht retten. Wie immer waren es fortschrittliche Autoren, Intellektuelle und Schauspieler, deren Werke verboten und verbrannt, deren Leib und Leben durch Konzentrationslager und Folter bedroht war; Kulturschaffende, von Barbarei, Geistfeindlichkeit und Rassenwahnsinn, nicht nur von Berufsverboten eines perfekten Polizeistaates betroffen. Die besten Repräsentanten einer fortschrittlichen deutschen Kultur, Wissenschaft, Kirche und Politik, oft bewusste Antifaschisten, versuchten auch in der bedrohten Schweiz ihre Arbeit fortzusetzen. Trotzdem fielen Tausende dem Faschismus direkt und indirekt zum Opfer. Während des Hitlerkrieges gab es schon 27 Millionen Flüchtlinge in Europa. Die Schweiz wurde zum Refugium deutschsprachiger Theaterarbeit im Dienste der Freiheit.

In Zeiten konservativer Tendenzwende

zählen auch heute wieder Werte wie Anpassung, Konformismus, Opportunismus. Fragen nach Sinnzusammenhang und Legitimation unserer Gesellschaftsstruktur stören heute wie damals. Aber heute kann sich das Gesellschaftssystem noch «Hyde-Park-Corners» für Nichtangepasste leisten, sofern der Protest ästhetisch bleibt. Diese Fragen erfordern eine kritische Bestandsaufnahme der Vergangenheit, Aufarbeitung von antifaschistischen, basisdemokratischen Tendenzen, Anknüpfung an eine politisch lebendige Arbeiterkultur. Deshalb ist die Sendereihe von *Markus Kägi* und *Paul Weibel* ein wichtiger Beitrag für die kulturpolitische Diskussion der Gegenwart. Vergangenheitsbewältigung, aktualisiert durch die «Holocaust»-Diskussion, spiegelt sich in der zögernden Auseinandersetzung mit dem inneren und äusseren Faschismus, mit der Exilpolitik (siehe den Spielfilm «Das Boot ist voll» von Markus Imhof nach dem Buch von Alfred A. Hässler). Dem Thema wäre eine Fernsehdokumentation angemessener: engagiertes Theater und Politik, die Auseinandersetzung über Basiskultur und Elitekultur erhielte eine zeitgemäss Dimension und grössere Breitenwirkung. Das «Abendstudio» DRS II hat eine Hörerbeteiligung von etwa 20000 und erreicht ein eher «eliteäres» Insider-Publikum. Nichts gegen ein qualifiziertes Publikum, aber dem Thema ist eine breitere Öffentlichkeit zu wünschen.

Aus subjektiver Sicht, gesättigt durch politische und künstlerische Erfahrungen, berichtete im ersten und dritten Teil der Sendung *Wolfgang Heinz*, heute Präsident des Verbandes der Theaterschaffenden der DDR, Regisseur und Schauspieler im Zürcher Exil, und im zweiten Teil *Robert Tröscher*, Kabarettist, Schauspieler und Regisseur, seit 30 Jahren als Schweizer in der DDR lebend, über ihre antifaschistische Theaterarbeit im Zürcher Exil und die politischen, künstlerischen und wirtschaftlichen Probleme dieser Zeit. Gemessen an der Bedeutung des Themas, fand ich die memoirenhafte Plauderei zu wenig gestrafft und politisch relevant strukturiert.

In Rede und Gegenrede gefasst, hätte der persönliche Rückblick grösseren Infor-



«Mensch ohne Pass» im Cabaret «Cornichon» mit Max Werner Lenz.

mationswert und dialektischen Reiz gehabt. Die Veteranen antifaschistischer Theaterarbeit sprachen ein bisschen ins Leere durch die allzugrosse Zurückhaltung der Autoren. Die Intention der Sendung wurde nur unvollständig eingelöst, die Entwicklung des Theaters vom politischen Engagement zur bürgerlichen Anpassung nachzuzeichnen wirkte deshalb etwas unverbindlich. Sie hätte die aktuellen Gefahren der Repression im Medien- und Kulturbereich bewusst machen sollen, die durch die Erstarrung des status quo die Transparenz und demokratische Kommunikation einschränken, mit vordergründig ökonomischen «Sachzwängen» und wachsender ordnungspolitischer Haltung der Staatsorganè faschistoiden Reaktionen Vorschub leisten, sei es im Umgang mit kritischen Medienschaffenden oder der Haltung einer op-

positionellen Jugend gegenüber. Ein Klima neofaschistischer Gewaltakte in den Nachbarländern alarmiert uns. Der Rechtsradikalismus, der autoritär-hierarchische Strukturen in Staat und Wirtschaft pervertiert, nutzt gegenwärtig die Verunsicherung und Zukunftsängste des Kleinbürgers aus. Die Sendung zog zu wenig Schlüsse aus der skizzierten Vergangenheit, appellierte nicht an die Gefahren eines neuen Faschismus. Die Produkte der Kulturindustrie vermarkten zur Genüge die Nazi-Zeit in morbid-nostalgi-schen Schau- und Schauer-Effekten.

Wie war das damals? Die nationalen Interessen und die strikte Neutralitätspolitik einer Schweiz, von faschistischer Expansion eingekreist, bestimmten die Exilpolitik und begrenzten die antifaschistische Kulturarbeit. Die Schweiz durfte dem Nazi-Reich keinen Vorwand bieten, in das Land einzumarschieren. Trotzdem waren auch im Sinne der «geistigen Landesverteidigung» Spielräume geboten und erlaubten die Zusammenarbeit mit fortschrittlichen Emigranten gegen den Faschismus.

Von der «operativen Ästhetik des Widerstandes» zur Aktualisierung der Klassiker

Die meist antifaschistisch orientierten Spielpläne des Zürcher Schauspielhauses brachten als politische Schlüsselwerke «Professor Mannheim» («Professor Mamlock») des Exildramatikers Friedrich Wolf und Langhoff's «Die Moorsoldaten» einem Erlebnisbericht des 1934 aus dem Konzentrationslager entlassenen Schauspielers und Autors, zur Aufführung. Beide Werke sind eindrucksvolle soziale Studien über den Faschismus, ebenso Ferdinand Bruckners «Die Rassen», Georg Kaisers «Der Soldat Tanaka», Brechts «Mutter Courage». Oft folgten Proteste ausländischer Botschafter und bedrohliche Aktionen der einheimischen «Frontisten». Der deutsche Generalkonsul reklamierte beim Regisseur Oskar Wälterlin. Das änderte nichts an dem Mut und der Haltung des Theaters, obwohl Wälterlin (als Nachfolger Ferdinand Riesers, der Weingrosshändler und Theaterdirektor war, das Schauspielhaus

verkaufte und 1938 nach dem Einmarsch Hitlers in Österreich nach den USA ging) die gefährliche Gratwanderung der schweizerischen Theaterpolitik erkannte. Wälterlin wollte kein direktes politisches Aktionstheater, das das Publikum spaltete, sondern setzte auf Geschlossenheit, Bereitschaft und Integration. Deshalb dominierten jetzt Klassikerbearbeitungen als Mahnruf für ein weltanschaulich unterschiedliches Publikum. Sie wurden mit grosser politischer Sensibilität aufgenommen, der zeit- und gesellschaftskritische Ansatz der Theaterarbeit indirekt beibehalten: Shakespeare, klassische Freiheitsdramen wie der «*Tell*», der «*Goetz*». Natürlich war es undenkbar, Brechts «*Furcht und Elend des Dritten Reiches*» aufzuführen, aus Selbstschutz.

Zürcher Kabarett als «Davidsschleuder» der Antifaschisten

Durch Lachen Partei zu nehmen gegen Faschismus und Spiessertum, gelang der grossen Kleinkunst im Emigrantenkabarett «*Die Pfeffermühle*», im Hotel «Hirschen», Zürich, von Erika Mann, Tochter von Thomas Mann gegründet, von Therese Giehse und Klaus Mann unterstützt. Robert Trösch schloss sich, von den Nazis als Schweizer Schauspieler in Wagenheims Berliner Truppe politisch verfolgt, dem Kabarett an, nachdem er auch von Schweizer Bühnen als «Radikaler» abgewiesen wurde und sein Brot als Landarbeiter verdiente. Die antifaschistische Tendenz wurde nach Interventionen der «Fröntler», die zum Verbot des Kabaretts durch die «Lex Pfeffermühle» führten, durch Walter Lesch im Kabarett «*Cornichon*» weitergeführt mit Heinrich Gretler, Mathilde Danegger, Elsie Attenhofer, Alfred Rasser, Zarli Carigiet, Margrit Rainer, Ruedi Walter, Schaggi Streuli, Voli Geiler und andere.

Neben der Flüchtlingsgesetzgebung, die jede politische Tätigkeit ausschloss, galt die Angst vor sozial-kritischem Engagement auch für Schweizer Dramatiker der Gegenwart. Max Rychner an C.J. Burckhardt: «Man wird ja auch bei uns, während dem Land langsam die Luft ausgeht, von unheimlichen Mächten innen ausge-

zehrt. Dabei wird eine Kraft verausgabt, das Idyll, welches wir als einzige erlaubten Weltzustand gelten lassen, in seiner kümmerlichsten Form, der Fiktion, bestehend zu erhalten». Obwohl berühmte deutschsprachige Emigranten sich relativ gut in das einheimische Theater integrieren konnten (es bestand keine Sprachbarriere wie in anderen Exil-Ländern), gab es in den Emigrantenlagern Witzwil, Gordola, Bassecourt und Malvaglia rege Theaterarbeit von Laien: «*Schwejk in der Schweiz*», «*Dantons Tod*», «*Der Mond ging unter*» von John Steinbeck (im Lager unter dem Titel: «Die Fliegen erobern das Fliegenpapier») wurden erfolgreich aufgeführt.

Arbeitertheater als politische Aktion

Die «humanistische Front» hatte eine bürgerliche Strömung, die auf guten philanthropischen und caritativen Traditionen des Landes beruhte und eine zweite Strömung, die von der organisierten Arbeiterschaft der Schweiz kam, die Hilfe und antifaschistischen Kampf verknüpften in einer Haltung, die der Aussage Max Horkheimers entsprach, dass, wer vom Faschismus rede, auch vom Kapitalismus reden müsse. In der Arbeiterbewegung gab es viele Laienspielgruppen wie die «Freie Bühne, vor allem aber die «*Volksbühne Zürich*». Die Texte stammten von Erich Weinert, Egon Erwin Kisch, dem späteren Schweizer Filmregisseur Kurt Früh und Rolf Liebermann (in den siebziger Jahren Opernhausdirektor in Paris). Robert Trösch und Kurt Früh waren künstlerische Leiter der Volksbühne. Leider sind kaum Tondokumente erhalten geblieben. In der Sendung werden einige Szenen aus Sprechchören und Agit-Prop-Stücken vom *Theaterkollektiv Claque*, Baden, nachgespielt. Die Sprechchöre waren eine Reaktion auf bürgerliche «Revuen», trivialem Boulevardtheater und aus den USA importierten Schauformen. Das Volkstheater leistete Ansätze einer sozialistischen Aufklärungs- und Kampfkultur in der Schweiz, die an Solidarität und Antifaschismus appellierte, die Arbeitswelt darstellte und versuchte, gesellschaftliche Widersprüche,

meist vereinfacht, auf einen Begriff zu bringen. Robert Trösch führte verbindlichere Darstellungsformen in der lokalen Arbeitersprache ein. Nach 15 Proben fanden monatlich zehn Aufführungen statt. Das Verbot der KPS, Kriegsnöte, Nachwuchsmangel, und vor allem der nachfolgende Kalte Krieg, kulminierend nach dem Ungarnaufstand 1956, führt zur Auflösung der Tradition des Volkstheaters. Viele der in der NS-Zeit engagierten Schauspieler und Autoren unterwarfen sich dem Warencharakter der Kunst, ausserdem fehlte eine emanzipatorische Massenbewegung.

Walter Benjamin bemerkte schon 1935, «...dass der bürgerliche Produktions- und Publikationsapparat erstaunliche Mengen von revolutionären Thesen assimilieren, ja propagieren kann, ohne damit seinen eigenen Bestand und den Bestand der ihn besitzenden Klasse ernstlich infrage zu stellen ...»

Die Radiosendereihe wollte nicht analy-

sieren, sondern Theaterarbeit als «Barometer politischer Stimmungsänderung» in Selbstzeugnissen darstellen. Erkenntnisgewinn für einen aktuellen Bezug zur Basisdemokratisierung, alternativer Ausdrucksformen, der Berufs- und Laienkultur, kam auch in der anschliessenden Gesprächsrunde zu kurz, in der *Theo Pinkus* die vielfältigen produktiven, zukunftsweisenden Aktivitäten der «Bewegung» erwähnte, der der Stadtpräsident kaum etwas abgewinnen konnte. Auch wenn in wenigen Grossstädten 75 Prozent der Kulturausgaben für eine kleine Minderheit eingesetzt werden – Kultur als Repräsentation, Spektakel, Erbauung, als belangloses Freizeithobby –, lassen sich die Aktivitäten einer «Gegenkultur», die sich gegen den Leistungs-, Nützlichkeits- und Eigentumsbegriff des Bürgertums richten, nicht aus «Papas guter Stube» verdrängen. Hoffen wir, dass sie nicht mehr nur auf Pflastersteine und Farbspraydosen angewiesen ist. Lothar Ramstedt

Das 3. Internationale Festival für Jugendfilme in Lausanne

Vom 4. bis 10. März findet im Palais de Beaulieu in Lausanne zum dritten Mal das Internationale Festival für Jugendfilme statt. Diese Veranstaltung wird für die Jugend zu einem eigentlichen Fest, bietet aber zugleich Gelegenheit, einen Einblick in die diversen Berufe des Filmschaffens zu gewinnen: Über das eigentliche Festival hinaus, bei dem über 60 Filme vorgeführt und die besten prämiert werden, stehen dem jungen Publikum Filmateliers zur Verfügung, wo sie sich in der Realisierung von Zeichentrickfilmen üben können. Filmfachleute werden diesen angehenden Cinéasten mit Rat und Tat zur Seite stehen. Der volle Erfolg dieser Filmateliers während des zweiten Festivals liess es als notwendig erscheinen, diese Räumlichkeiten zu verdoppeln, um den Wünschen Tausender von Jugendlichen Genüge zu leisten. Wie bisher wird auch in diesem Jahr das Festival durch eine Sonderschau ergänzt. Das von der Stadt Lausanne in Zusammenarbeit mit dem

Filminstitut Bern und der Schweizerischen Cinemathek in Lausanne organisierte Festival steht unter dem Patronat des Eidgenössischen Amtes für kulturelle Angelegenheiten, des schweizerischen Komitees der UNICEF und des Ausschusses der Ämter für das Erziehungs- und Bildungswesen der französischen und der italienischen Schweiz. Ehrenpräsident ist Peter Ustinov, der in Lausanne zugegen sein wird. Ziel des Festivals ist die Förderung von Filmen für Kinder und Jugendliche, das Publikum im In- und Ausland mit diesem Filmschaffen bekannt zu machen und den Markt für Jugendfilme zu entwickeln. Das Festival steht sowohl Werken der Filmschaffenden und Organisationen des Fernsehens offen als auch jungen Filmemachern bis zu 16 Jahren und den 16- bis 20-jährigen. Zugelassen sind 35 mm-, 16 mm- und Super-8-Filme, die in drei Kategorien am Wettbewerb teilnehmen werden: Science-Fiction-, Dokumentar- und Zeichentrickfilme. Die Anmeldung ist kostenlos. Der Eintritt zu sämtlichen Filmvorführungen ist frei, ebenso das Mitwirken beim Filmemachen in den Ateliers.

AZ
3000 Bern 1

Hans Gugger

Die bernischen Orgeln

**Die Wiedereinführung
der Orgel in den
reformierten Kirchen
des Kantons Bern bis 1900**

634 Seiten Text, 100 Seiten Bildteil, insgesamt 200 Abbildungen, wovon 2 vierfarbig, mit einem Werkverzeichnis der auf bernischem Gebiet tätigen Orgelbauer sowie Orts- und Personenregister, gebunden, Fr. 86.–

Hauptanliegen dieses Werkes ist die Sicherung des ausserordentlichen Bestandes an wertvollen Orgelgehäusen auf bernischem Boden zuhanden der Kunstdenkmäler-Inventarisation, die im jetzigen Zeitpunkt eben wieder eingesetzt hat. Zudem will die hier ausgebretete Quellenforschung Anfang, Entwicklung und Niedergang der musikalischen Substanz all dieser Orgelwerke vermitteln. Weit über das Thema des Orgelbaus hinaus führt das umfangreiche, im Wortlaut abgedruckte Quellenmaterial, das Einblick in ein bisher fast unbekanntes Kapitel bernischer Kulturgeschichte gewährt.

Das Werk wurde prämiert als eines der «Schönsten Schweizer Bücher» des Jahres 1978.

Zu beziehen durch jede Buchhandlung.



Verlag Stämpfli & Cie AG Bern

Postfach 2728, 3001 Bern

