Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 37 (1985)
Heft: 17

Rubrik: 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: 11.01.2026

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

Marc Valance

Spiel im Narrenhaus

Zum Hörspiel «Vogelschau-Station» von Bernard Brant

I

Der Prolog öffnet die Klammer, den Rahmen. Dr. Mensch, Leiter einer Irrenanstalt, eröffnet den Theaterabend, das Narrenpublikum johlt. Dr. Mensch holt den Autor des Stücks ans Mikrofon, Bernard Brant (amerikanisch ausgesprochen: Bränt), einen Insassen, Patienten. Brant erklärt sich sogleich als Nicht-Autor, die Zuschauer aber als Mit-Autoren, die mit-sehend, mit-hörend, mit-denkend mitgestalten.

Was vorgeführt sein soll, ist mithin die «Narrenwelt», zu der der Autor sich bekennt, von der er sich zugleich aber distanziert.

Das Stück, das dann gespielt wird, entwickelt sich als Collage. Stationen in Bernard Brants Leben werden vorgeführt, ihre Chronologie ist umgestürzt. Das erste Bild zeigt Brant im Gespräch mit Dr. Mensch. Brant als Patient. Dann: Brant als das Kind Bernie (sehr schön dargestellt von Sandra Meyer), Brant als Vogelfreund im Autotunnel (er setzt sich für die Zugvögel ein, die die Röhre durchfliegen), Brant als Ornithologe bei der Arbeit. Brant und seine Jungamsel I-qui-quek. Und schliesslich der Weltspatzenkongress: Brants Rede, die Ovationen.

Der Epilog, der die Klammer schliesst, nimmt – formal inkonsequent – nicht die Situation im Theatersaal des Narrenhauses wieder auf, sondern knüpft an die erste Szene des Spiels im Spiel, an Brants Gespräch mit Dr. Mensch.

II

Die Narrenwelt, in der Brant ein Narr ist: Brant schildert nicht den Anstalts-Alltag, sein Stück ist nicht ein Psychiatrie-Drama. Er verlegt die Narrenwelt nach aussen, in den Alltag der Insassen der Normalwelt, der «Kulturwelt», wie er sie nennt, die mit «Anstalt» doch soviel gemeinsam hat, als sie «geschlossen» ist, in sich geschlossen, hermetisch.

Brants Narrheit kommt zur Darstellung: seine ausschliessliche Liebe zu den Vögeln, mit der er sich von der Umwelt isoliert; sein Denken in ornithologischen Kategorien; seine Marotte, die Vögel als das Mass der Dinge für die Beurteilung der Welt zu nehmen. Brant, Narr geworden «durch all die Widersprüche zwischen der geltenden Anschauung und der eigenen», findet in der Ornithologie und in der Naturbeobachtung Argumente und Modelle, mit denen sich die eigene Anschauung gegen die geltende verteidigen lässt. Er vertritt die Überzeugung, dass der Mensch durch sein der Natur entfremdetes Verhalten zum Schädling geworden ist. Der Verlust der Unschuld des Menschen ist es, den Brant betrauert und der ihn verzweifeln lässt; er ist auch der Grund, weshalb die Hauptfigur sich mit den Vögeln verbrüdert, die seit je die Unschuld symbolisieren. Die Identifikation mit der unschuldigen Kreatur ermöglicht es Brant, der Welt gegenüber eine ausser- oder übermoralische Haltung einzunehmen. So begegnet er etwa den Zweifeln eines Freundes, dessen Sohn (vielleicht) ein uneheliches Kind gezeugt hat, mit Betrachtungen über das Verhalten der Wirtsvögel, wenn sie einen jungen Kuckuck im Nest vorfinden. In dieser «Vogel»-Perspektive ist selbst die Frage der Tötung keine moralische. Wer aus dieser Warte kommentiert, wirkt zwar weise, aber auch unbeteiligt. Brant versucht, auf diese Weise nicht schuldig zu werden – durch ein moralisches Urteil etwa, das, als Ratschlag aufgefasst, wirksam werden könnte. Seine eigene Unschuld zu bewahren, betrachtete er als die einzig mögliche Haltung in einer Welt, in der es keine gültigen Werte mehr gibt.

Aus dieser Sicht verdammt er die Welt aufs tiefste, er misst sie an Massstäben, denen sie nicht gerecht werden kann. Er verurteilt damit aber auch sich selbst, denn, ob er will oder nicht, er gehört zur moralisch-rationalen, zur schuldigen Welt der Menschen. Er hat wie jeder das Paradies der instinktgesteuerten wertfreien Welt verloren. Vielleicht liegt in dieser Verdammung der Grund für seine Verzweiflung.

III

Brants Thema ist auch die Geschlossenheit. Geschlossen ist die Welt der Vögel: Sie ist durch Instinkte und Triebe determiniert. Sie repräsentiert für Brant die sinnvolle, dem Leben dienende Geschlossenheit.

Geschlossen ist aber auch das Denken in unserer Kultur. Das einmal Gedachte, sagt Brant, sei für immer gedacht. Es werde nicht neu gedacht. Das einmal Festgelegte *nicht* neu zu überdenken, ist aber für Brant eine dem menschlichen Leben abträgliche Geschlossenheit. Sie ist versinnbildlicht in der Anstalt: Hier ist Narr, wer einmal als Narr eingestuft wurde; wer

nicht als Narr gilt, darf aber nichts als normal sein.

Wenn der Kulturmensch einmal aus der «geschlossenen Anstalt» seines Denkens ausbricht, dann erweist sich nach Brant die Narrheit der Welt. Von all den moralischen Imperativen und Verhaltensnormen, mit denen sich der Kulturmensch begrenzt, verwirft er nämlich ausgerechnet die, die ihn vor sich selber schützen. Brant zeigt es am Beispiel der Rekruten auf dem Exerzierplatz: Man drillt ihnen das Verhalten eines Spatzenschwarmes an – aggressive Fressgier bei ständiger Fluchtbereitschaft, militärisch: blitzartiger Überfall und rascher Rückzug. Die Absolutheit des Gebots «Du sollst nicht töten» hat sich auf dem Weg, den die Menschheit gehen will, als hinderlich erwiesen. Die «harmlose Narrheit» zeigt hier ihr anderes Gesicht: den Irrsinn.

IV

Brant heissen Figur und Autor. Die Figur liefert das Pseudonym, unter dem der Autor auftritt. Im Gespräch, das ich diesen Frühling während der Inszenierung des Stückes mit Brant führte, meinte dieser (er möchte sein Inkognito wahren), das Erlebnis der «Anstalt» habe sich für ihn bei der Produktion dieses Hörspiels wiederholt. Was die Figur erlebt, erfährt der Autor: die Figur, die Geschlossenheit der Klinik; der Autor, die Geschlossenheit des Radios, das auch Anstalt ist, Radio-Anstalt. Die Klinik haben beide erlebt, Autor und Figur.

Auch durch das Erlebnis «Radio» gehen beide: Der Autor Brant spielt die Rolle Brant. Er tritt auf als seine eigene Figur, Brant, der er ist, von dem er aber doch wieder spricht, als wäre er ein anderer.

Auf die Geschlossenheit der Anstalt (der Klinik und des Radios) reagierte Brant mit Angst.

Kommentar des Chors

Was zeigt er uns so angepasste Vögel!
Was zeigt er uns, was jedermann versteht!
Es gibt auf Erden Dinge,
die sowohl der Vögel mannigfache Brut, als
auch des Menschen Schöpfungskronenkorkenhirn
zutiefst verwirren!
So zeig' er uns das Unverstandne! Niebegriffne!
Spiegelt doch letztlich jenes unser Sein...
Mit Furcht! Mit Flucht – auch Aggression und Stärke –
verbannen Mensch wie Vögel, was sie stört...
Ho! Lass er uns auch Narrenvögel sehn,
die – so wie wir – ins Abseits ausgestossen fliehn!

Klaustrophobie. Doch räumt er ein, dass Institutionen auch «Geborgenheit» und «Sicherheit» geben. Die Anstalt als das Nest, das Schutz verspricht. Im Erlebnis des Autors wiederholte sich das Erlebnis der Figur; hinter Dr. Mensch, dem freundlichen Anstaltsarzt, könnte der Regisseur Hans Jedlitschka stehen. Die Verwalter der institutionellen Macht erwiesen sich als Freunde. Sie gewährten Brant den Schutz der Geschlossenheit, damit sie aufgebrochen werden konnte. Denn Brant tritt mit seinem Stück heraus: aus der Klinik und an die Öffentlichkeit. Dr. Mensch im Spiel und der Regisseur bei der Produktion folgen und begleiten Brant auf dem Weg zu seiner Einsicht (die er als sein Irre-Sein bezeichnet) und denken damit über die geltende Anschauung hinaus. Sie denken – mit Brant – das einmal Gedachte neu. Was die Vögel nicht können, der Mensch aber können *muss,* leisten so die Repräsentanten des «Geschlossenen». Sie stellen in Brants Namen (und in seinen Augen) die Menschlichkeit wieder her. Mit Brant, dem Vogel-Menschen (oder Menschenvogel), kommen sie damit der verlorenen Unschuld einen kleinen Schritt näher...

Doch Brant, der Autor und die Figur, schränkt auch ein. Er möchte nicht «als Radio-Autor enden», sowenig wie als Insasse der Klinik, und sei es als Pfleger. Dr. Menschs sondierendes Kompliment «es scheint, als vermöchten Sie sich ausserordentlich gut in die Vorstellungswelt der Patienten einzufühlen» quittiert er mit respektlosem «Quägg!». Auf die Frage, ob er weiterschreiben werde, antwortet er, er wisse es nicht. Auf dem Weg, den er angefangen hat zu beschreiten, droht die Vereinnahmung, der dritte Aspekt von Anstalt, den Brant aufzeigt.

V

Dass ein Autor als Sprecher bei der Produktion eines Hörspiels mitwirkt, ist bei Radio DRS nicht üblich. Bei Brant, dieser Doppelperson, die im Stück die Anstalt von innen aufbricht, war es fast zwingend. Sprechprofis und Amateure zu «mischen» sei problematisch, meint Hans Jedlitschka. Die Profis würden rasch ungeduldig, wenn der Amateur die Anweisungen und Korrekturen des Regisseurs nicht sofort kapiere. Wenn der Amateur zugleich der Autor sei, komme erschwerend dazu, dass er einen anderen Zugang zum Stoff habe als die professionellen Sprecher. Für ihn sei die Geschichte etwas Erlebtes, Intimes, er habe über die Geschichte auch lange nachgedacht. Für die Profis sei sie eine «story», ein Stück Theater.

Neben professionellen Sprechern fällt der Amateur notgedrungen ab, gestalterisch und in bezug auf die Diktion, selbst Brant, der über weite Strecken ein vorzüglicher Gestalter seiner eigenen Rolle ist. Hans Jedlitschka machte aus der Not eine Tugend und besetzte die Nebenrollen mit ausgezeichneten Sprechern wie Horst Warning, Ella Büchi, Wolfgang Stendar u. a. Der Kontrast zwischen professioneller und laienhafter Rollengestaltung und Diktion wird somit zu einem Stilmittel, das Brant als Figur charakterisiert.

Bei der Inszenierung im Studio wird jede Szene ein- oder zweimal durchgesprochen. Der Text wird interpretiert. Dann folgen erst die Aufnahmen: bis zu fünf «takes» sind nötig, bis die Szene sitzt. Auch dann ist nicht alles perfekt. Bei der einen Stelle liegt die Betonung noch auf dem falschen Wort, dafür ist eine andere sehr schön gelungen – man lässt es stehen. «Du bist zu lieb mit Dr. Mensch!», sagt der Regisseur etwa. Brant kann die Stimme nicht im Zorn erheben.

VI

«Vogelschau-Station» ist Bernard Brants erstes Stück. Es ist aus einer Reihe kleinerer Prosatexte, Erzählungen, entstanden. Hans Jedlitschka, an den Brant sich wandte, ermunterte ihn, die Texte in eine radiofone Form zu bringen. Brant schlug eine Collage aus Vogelstimmen vor. Doch er sah bald ein, dass das nicht machbar sein würde: das Hörspiel, als dramatische *oder* epische Form aufgefasst, bedarf der Worte und der (sprechend) handelnden Personen. Es war die *Form,* die Brant selbst zum Handeln brachte: Brant und seine Geschichte schreibend in die Welt zu setzen. Er erfand seine Figur, sich selbst.

VII

Das Stück, das über den Lautsprecher kommt, ist nicht einfach zu verstehen. Der Text lässt vieles offen, geht in manchen Sequenzen in allzugrossen Schritten vorwärts und ist oft schwer nachvollziehbar. Der Collage fehlt gelegentlich die Prägnanz der Bilder. Daran hat allerdings auch die Regie Anteil. Ich denke an das Freiluftkonzert am Schluss des Hörspiels: Mozarts Kleine Nachtmusik auf dem rechten Kanal, die kreischenden Tannenhäher auf dem linken – dieses Klangbild ist unnatürlich und un-plausibel geteilt und erschwert den Zugang zu der Szene, auf die man in keiner Weise (etwa durch den Handlungsablauf) vorbereitet ist.

Brants Crescendi, «Pandämonien» von Vogelstimmen, Menschenstimmen, seine Vorstellungen von akustischem Überhandnehmen wurden, wohl auch aus technischen Gründen, nur ansatzweise realisiert. Doch davon lebte auch sein Stück nicht. Es gewinnt seine Atmo-

sphäre aus dem fast pausenlosen Geschilpe und Gezwitscher von Vögeln. Singende, zeternde, «hassende» Vögel, bald als akustischer Hintergrund, bald als szenischer Bestandteil. Die Vogelstimmen lösen Assoziationen aus, Erinnerungen, «Vögel haben Soul-Appeal und sprechen Menschenseelen an, selbst kranke».

VIII

Brant, der Autor, der nicht nur im Stück, sondern auch bei unserem Gespräch nicht Autor sein möchte, und es trotzdem ist, hat sich schreibend in die Welt gesetzt. Ein erster Schritt auf einem Weg, den er gehen könnte, wenn er ihn gehen wollte. Er sollte ihn gehen. Das Argument liefert er mit diesem respektablen Erstlingswerk selbst (etwa auch in der Passage des Narrenchors: vgl. Kasten). ■

Vogelschau-Station

Hörspiel von Bernard Brant (Pseudonym)
Regie: Hans Jedlitschka
Mit Ella Büchi, Hans Gerd Kübel, Horst Warning und dem Autor in den Hauptrollen
Ausstrahlung auf DRS 2: Dienstag, 10. September, 20.15 Uhr, und Samstag, 14. September, 10.00 Uhr.

Film im Buch

Peter F. Stucki

Faszinierendes Unternehmen

Horst Schäfer «Film im Film – Selbstporträts der Traumfabrik». Frankfurt am Main 1985, Fischer Taschenbuch Verlag, Fr. 12.80

In «Der Neger Erwin» verlangen die Darsteller vom Autor, Produzenten, Regisseur und Hauptdarsteller Achternbusch den totalen Film. Was würde sich da nicht eher aufdrängen als ein Film im Film – der totale Film im Film im Film unendlich? Achternbusch gibt cool zurück: «Redet nicht so geschwollen, wenn's um so dummes Zeug wie die Filmerei geht.» Horst Schäfer, Mitherausgeber des «Fischer Film Almanach» und Leiter des bundesdeutschen «Kinder- und Jugendfilmzentrums in Remscheid hat sich diesen Satz im vorliegenden Buch zu Herzen genommen und ein überaus amüsantes, anregendes und informatives Buch über Filme über den Film geschrieben – ein Thema, über das, abgesehen von englischsprachigen Veröffentlichungen über Hollywoodfilme, noch keine umfassendere Übersicht vorhanden war.

Ein Blick auf die Festival- und Kinoprogramme (Jack Haley Jrs «That's Dancing», Nicolas Roegs «Insignifiance», Woody Allens «The Purple Rose of Cairo», alle 1985) scheint Schäfers Beobachtung recht zu geben: In den letzten Jahren befassten sich wieder vermehrt Filme mit ihrer eigenen Vergangenheit, ihren Existenz- und Kommunikationsschwierigkeiten. Eine erneute Tendenz zur Nabelschau oder ein «Black out» seitens der Filmer, wie der Autor zuerst zu diagnostizieren glaubte? Ohne näher darauf einzugehen, vermutet Schäfer, dass solche Produktionen auch aus dem Wunsch heraus entstehen, «Film und Kino gegenüber den neuen Informationsmedien den Überlebenswillen zu beweisen und die Daseinsberechtigung des Filmes in einer sich verändernden Medienlandschaft durch Präsenz zu behaupten.»

In dieser Absicht und aus der Liebe zum Film heraus dokumentiert Horst Schäfer, was die Produzenten, Regisseure, Drehbuchautoren, Darsteller und Cineasten stets aufs neue wieder dazu veranlasst (hat), sich mit der «hauseigenen» Materie auseinanderzusetzen. Ein erstes Kapitel des Buches geht ein auf eine ganze Reihe von Filmen, in denen geschichtliche Hintergründe aus den Aufstiegsjahren der Filmindustrie ausgeleuchtet werden.

Peter Bogdanovichs «Nickelodeon» (1976) beispielsweise endet mit der Premiere von Griffith's «The Birth of a Nation» (1915) und zeigt auf unvergessliche Art und Weise «die festliche Stimmung des Publikums, das grosse Orchester, die schwer arbeitenden Filmvorführer, die Geräuschemacher und die dampfenden Filmprojektoren.»

Im Vergleich filmhistorischer Realität mit irgendwelchen Traumfabrik-Stories zeigt die Lektüre auf, dass bei solchen «Dream Merchants» (Vincent Sherman, 1980) mehr auf Wirkung denn auf Authentizität, bestenfalls auf eine Annäherung der Tatsachen hin, montiert