

**Zeitschrift:** Zoom : Zeitschrift für Film  
**Herausgeber:** Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst  
**Band:** 40 (1988)  
**Heft:** 15  
  
**Rubrik:** Film im Kino

### **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:** 16.01.2026

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

Franz Ulrich

## Quatre aventures de Reinette et Mirabelle

(Vier Abenteuer von Reinette und Mirabelle)

Frankreich 1986.

Regie: Eric Rohmer

(Vorspannangaben

s. Kurzbesprechung 88/189)

I.

Mit «Quatre aventures de Reinette et Mirabelle», entstanden zwischen den beiden bisher letzten Teilen der Reihe «Comédies et proverbes» («Le rayon vert», 1985, ZOOM 23/86, und «L'ami de mon amie», 1986, ZOOM 4/88), ist Eric Rohmer zu seinen «moralischen» Erzählungen (Six contes moraux, 1963–1973) zurückgekehrt. In vier geradezu didaktisch und exemplarisch angelegten Episoden, von denen jede einen in sich abgerundeten Kurzfilm bildet und gleichzeitig auf vielschichtige Weise mit den drei andern verbunden ist, zeigt Rohmer, wie zwei charakterlich gegensätzliche Mädchen, das eine aus der ländlichen Provinz, das andere aus der Grossstadt Paris, sich kennenlernen, wie sie Alltagssituationen erleben, wie sie sich dabei verhalten, diskutieren und ihre Folgerungen ziehen. Ging es Rohmer im Zyklus «Comédies et proverbes» um eine Darstellung des «verworrenen Reichs» der Beziehungsprobleme, so führen die Erlebnisse von Reinette und Mirabelle direkt zu Auseinandersetzungen über moralische Probleme und Prinzipien.

Inspiziert zu diesen Geschichten um zwei Mädchen, von denen das eine Prinzipien hat, das andere nicht, von denen das eine für die Freiheit, das andere für die Moral ist, haben Rohmer die Erzählungen der jungen Schauspielerin Joëlle Miquel – kleine, fast märchenhafte Alltagsbegebenheiten und -beobachtungen. Gedreht hat Rohmer mit einer (teilweise versteckten) 16mm-Kamera auf dem Land, vor einem Pariser Boulevardcafé, in einem Supermarkt, in einem Bahnhof und in einer Kunstgalerie. Obwohl allen Episoden eine strenge Konzeption zugrundeliegt, besitzt auch dieser Film Rohmers unverwechselbare «Handschrift»: frische Spontaneität und spielerische Leichtigkeit. Die Abenteuer von Reinette und Mirabelle sind «Geschichten, so klein, dass sie nur auf Zehenspitzen über den Rand der Leinwand schauen können. Bei Eric Rohmer ist daraus unbegreiflicherweise wieder ein Film geworden; ein Meisterwerk, auf Zehenspitzen gedreht» (Andreas Kilb in «Die Zeit», 13. November 1987).

II.

In der ersten Episode, «L'heure bleue», macht Mirabelle (Jessica Forde), Ethnologiestudentin aus Paris, die im Haus ihrer Eltern auf dem Lande in den Ferien weilt, einen Ausflug mit dem Fahrrad. Auf der Rückfahrt fängt sie einen Platten ein, und schon stellt sich das erste, ganz und gar prosaische und praktische Problem: «Wie flickt man einen Velopneu?» Zum Glück für Mirabelle kommt gerade Reinette (Joëlle Miquel) des Weges. Diese weiss Rat, flickt den Pneu und lädt Mirabelle ein, zu ihr zu kommen und bei ihr zu übernachten. Reinette wohnt allein in einer Scheune, wo sie sich einen Raum eingerichtet hat und ihrem Hobby frönt: Sie ist leidenschaftliche Malerin.

Die beiden jungen Frauen kommen sich im Gespräch näher und finden Gefallen aneinander. Reinette lädt Mirabelle sogar ein, mit ihr zusammen «l'heure bleue» zu erleben. Die «blaue Stunde» ist jener kurze Moment vor Sonnenaufgang, da die Geräusche der Nacht verstummen, und die Stimmen des Tages noch schweigen – ein Augenblick absoluter Stille. Der erste Versuch scheitert am plötzlichen Lärm eines Traktors, was Reinette fast verzweifeln lässt. Sie fängt sich jedoch wieder auf, führt Mirabelle zu den bäuerlichen Nachbarn, lässt sie in den Ställen und Gärten und auf den Feldern ihre Entdeckungen machen. Für Mirabelle ist es ein Besuch in einer fremden Welt. Und am nächsten Morgen klappt es auch mit der «blauen Stunde»: Mirabelle ist überwältigt. Dieser magische Moment des Glücks und der Gnade (in «Le rayon vert» ereignet er sich erst am Schluss als eine Art Apotheose) besiegelt die Freundschaft zwischen der romantischen Reinette, die hohe Ansprüche an sich und die Mitmenschen stellt, und der rationaleren Mirabelle, die ihrer Umwelt mit neugierigen, aber skeptischen Augen und gelassener Distanz begegnet – eben mit einer Art ethnologischem Interesse, das auch jenes von Eric Rohmer gegenüber seinen Figuren zu sein scheint.

III.

In der zweiten Episode, «Le garçon de Café», beginnt Reinette die Stadt zu entdecken und wird in der Folge mit unbekannten Situationen konfrontiert, die sich alle ums Geld drehen. Sie ist der Einladung Mirabelles, nach Paris zu kommen und bei ihr zu wohnen, gefolgt, weil sie Kunst studieren möchte. Nun sitzt sie in einem Strassencafé, wo sie sich mit Mirabelle verabredet hat. Sie gerät mit dem Kellner in



Konflikt, der behauptet, er könne kein Wechselgeld herausgeben, weil er auch kein Kleingeld habe. Als Mirabelle eintrifft und auch kein Kleingeld hat, um Reinettes Café zu bezahlen, der Kellner aber weiter über die Zumutungen der Kunden wettet, schlägt sie vor, ohne zu bezahlen zu verschwinden, sich also genau so zu verhalten, wie es der Kellner von Kunden, die angeblich kein Kleingeld haben, erwartet, da das Ganze nur ein Trick sei, um ihn hereinzulegen. ReINETTE will zuerst von der Zechprellerei nichts wissen, lässt sich aber überreden, und bei einer günstigen Gelegenheit verdrücken sich die beiden. Da ReINETTE aber nicht für eine Zechprellerin gehalten werden will, kehrt sie anderntags ins Café zurück, wo sie jedoch einen neuen Kellner vorfindet. Der ist bass erstaunt, dass ihm jemand einen Café bezahlen will, der gestern bei

einem andern Kellner bestellt, aber nicht bezahlt worden war.

#### IV.

In der nächsten Episode, *«Le mendiant, la cleptomane, l'arnaqueuse»*, wird das unterschiedliche Verhalten zwischen der prinzipien- und standfesten ReINETTE und der lockeren, spontanen und schwankenden Mirabelle verdeutlicht in Situationen, die eine rasche moralische Entscheidung fordern. ReINETTE gibt allen Bettlern auf der Strasse ohne Unterschied eine kleine Gabe. Sie verlangt, dass man freigebig und hilfreich sein muss gegenüber Notleidenden ohne Ansehen der Person. Mirabelle dagegen gibt nach Lust und Laune und nur jenen, die sie sympathisch findet. Aber sie lässt sich von ReINETTES Rigorosität beeindrucken und handelt bei nächster Gelegenheit nach deren Prinzip: Sie hilft einer Kleptomantin in einem Super-

**Jessica Ford (Mirabelle und Joëlle Miquel (ReINETTE)).**

markt aus der Klemme, indem sie deren gestohlene Sachen unbemerkt an sich nimmt. Da sie die Beute, köstliche Dinge wie Champagner etc., der Laddendiebin nicht zurückgeben kann, lädt sie ReINETTE zuhause zu einem leckeren Mahl ein. Als diese von der zweifelhaften Herkunft der Köstlichkeiten vernimmt, ist sie entsetzt und beleidigt – so will sie das Hilfreichsein denn doch nicht verstanden wissen. Sie steigert sich in ihrer Selbstgerechtigkeit in schwere Vorwürfe gegen Mirabelle hinein, die ihrerseits die Sturheit ReINETTES verspottet.

Kurz darauf wird Mirabelle selbst mit der Ambivalenz des Hilfreichseins konfrontiert: Auf einem Bahnhof gibt sie einer Frau, der die Handtasche geraubt wurde, Geld für eine Fahrkarte. Weil ReINETTE den Zug

verpasst und keine Münzen zum Telefonieren hat, kehrt sie in die Bahnhofshalle zurück, wo sie entdecken muss, wie besagte Frau andere Passanten unter dem gleichen Vorwand ausnimmt. Empört stellt sie diese zur Rede und hält ihr eine moralische Gardinenpredigt, lässt sich aber von den Tränen der Betrügerin wieder erweichen. Als Reinette dann jemand um Kleingeld zum Telefonieren bittet, befindet sie sich selbst kurz in der Situation der Bettlerin – eine hübsche Umkehrung des Spiels um Münzen und Moral.

V.

Auch in der letzten Episode, *«La vente du tableau»*, geht es um Prinzipien und Geld. Weil Reinette mit ihrem ständigen Gerede über ihre Prinzipien Mirabelle auf den Wecker fällt, und diese ihr deswegen Vorwürfe macht, legt Reinette das Gelübde ab, einen ganzen Tag zu schweigen. Ausgerechnet an diesem Tag hat jedoch ein Freund ein Treffen mit einem Galeristen arrangiert. Weil Reinette unbedingt Geld für die Miete braucht, das Treffen aber nicht verschoben werden kann und Reinette ihr Versprechen nicht brechen will, gehen beide zur Galerie. Der geschwätzigste Galerist will die stumme Reinette übers Ohr hauen, bis Mirabelle das Verkaufsgespräch übernimmt und den Galeristen ihrerseits beschwätzt und über-tölpelt. Für Reinette ist es auf einmal nicht mehr so eindeutig klar, was richtig, wahr und gerecht oder betrügerisch und unrecht ist. Im Spiel um Geld und Worte kommt es auch auf die Überzeugungskraft an, letztlich also auf die Kunst der Darstellung und die Darstellung der Kunst – was Eric Rohmers Film ebenso listig wie überzeugend beweist. ■

Matthias Loretan

## Die Aufklärungsrolle – Als die Liebe laufen lernte

BRD 1988.

Realisation:

Michael Strauven.

(Vorspannangaben)

s. Kurzbesprechung 88/199)

*Aufklärung.* Als Aufklärung lässt sich jene geistige, geschichtswirksam gewordene Bewegung verstehen, in der der Mensch sich selbst als Subjekt der Geschichte begreift, die Verantwortung für sein Handeln übernimmt und nach den Prinzipien von Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit die gesellschaftliche Wirklichkeit mittels demokratischen Verfahren auszugestalten versucht. Dem Wissen kommt dabei ein programmatischer Stellenwert zu. Es ist Voraussetzung, damit die einzelnen über die Bedingungen ihrer selbst- sowie ihrer unverschuldeten Unmündigkeit aufgeklärt werden und entsprechend auf die Wirklichkeit verändernd einwirken können.

Der anhaltende Optimismus des wirtschaftlichen (Wieder-) Aufbaus und der damit zusammenhängende rüde Fortschritts-glaube machten die sechziger Jahre empfänglich für das Pathos der Aufklärung. Alle sollten über alles aufgeklärt werden. Das scheinbar letzte Tabu musste fallen: die sexuelle Scham und die durch sie installierte repressive, lustfeindliche Moral. Der Wert der Sexualität sollte rehabilitiert und der Verantwortung von Mann und Frau innerhalb und ausserhalb der Ehe anheimgestellt werden. Der Fortschritt der Technik – die ominöse Anti-Baby-Pille – machte seinerseits das ge-

schlechtliche Abenteuer kalkulierbarer.

Soweit die Konturen des geschichtlichen Kontextes, dessen zwiespältiger Ausdruck das Genre des deutschen Aufklärungsfilms der sechziger und frühen siebziger Jahre darstellt. Mit bis zu 100 Titeln (wie *«Helga»*, *«Das Wunder der Liebe»*, *«Die goldene Pille»*, *«Deine Frau – das unbekannte Wesen»*) stellte der Aufklärungsboom im Kino gerade wegen seiner audio-visuellen Medialität eine besonders provokante Spielart eines im übrigen viel umfassenderen Medien-Ereignisses dar, an dem vor allem die Illustrierten und die sogenannten Sachbücher massgebend beteiligt waren. Für einen der ersten damaligen Aufklärungsfilme, *«Helga»*, konnte die für dessen Produktion mitverantwortliche Gesundheitsministerin Käthe Strobel 1968 die *«Goldene Leinwand»* entgegennehmen; denn bereits im Jahr nach seiner Fertigstellung hatten über drei Millionen bundesdeutsche Kinobesucher den Film gesehen.

Als Institutionen der Repression gebrandmarkt und arg in die Defensive gedrängt wurden damals die Kirchen. Ebenfalls 1968 erliess Papst Paul VI. die Enzyklika *«Humanae Vitae»*, in der er jede Form der unnatürlichen Geburtenkontrolle als Sünde verbot und mit der vollen Zeichenhaftigkeit der geschlechtlichen Liebe in der Ehe als unvereinbar darstellte. Liberalere Moraltheologen entfalteten neben dem primären, naturrechtlich begründeten Ehe-zweck, der Zeugung von Nachkommenschaft, zunehmend auch den personalen und damit auch erotischen Sinn der Ehe. In Ausnahmefällen erwogen sie auch die ethische Berechtigung geschlechtlicher Sexualität vor und ausserhalb der Ehe. Ähnlich vorsichtig reagierte die konfes-

**Lachen über die Spiesser von  
gestern? Aus Oswalt Kolles  
«Das Wunder der Liebe» (2).**



sionelle Filmkritik etwa im katholischen «Filmberater»: Sie anerkannte die Berechtigung sexueller Aufklärung, bemängelte aber, dass die seelisch-geistigen Aspekte der Sexualität zu wenig berücksichtigt seien, und wich im übrigen auf eine durchaus berechnete ästhetische Kritik der holprig inszenierten, geistlosen Machwerke aus.

**Gescheiterte Aufklärung:** In Michael Strauens Kompilationsfilm, in dem Szenen aus 31 bundesdeutschen Aufklärungsfilmen, die zwischen 1966 und 1980 entstanden sind, zusammenmontiert wurden, wird so etwas wie die Dialektik der Aufklärung sichtbar. Aus ihrer historischen Distanz lässt Strauens Retrospektive im damali-

gen Pathos der Befreiung auch Befangenheit und Zwang spürbar werden, die Metaphorik von Aufhellung und sonnenklarer Realistik wird auf ihre dunklen Schatten untersucht.

Hinter dem Mut der Volksaufklärer ist deren *Angst vor der Sexualität* nicht zu übersehen. Die Sitten der Aufbaujahre waren «keusch», die Häuslebauer mit anderem beschäftigt, und erst die Pille und ein bestimmtes Mass an Wohlstand waren Voraussetzung, dass sich auch das öffentliche Interesse wieder vermehrt der sexuellen Lust zuwandte und den Körper wieder eines zweiten Blickes würdigte. Die Entwicklung dieser Konventionen spiegelt sich zumindest auch in der Geschichte des

Genres. Da sich Strauven beim Zusammenschnitt der Zitate weitgehend an ein chronologisches Prinzip hält, so wird etwa in der freizügigen Darstellung der Nacktheit ein «Fortschritt» erkennbar.

In typischer Aufklärungsmasche stellen die damaligen Filme die Probleme (mit) der Sexualität und die verklemmte Spiesermoral der Reaktion als ein Phänomen der Unwissenheit hin. Populärwissenschaftliche Erklärungen und eine sterile Weiss-Kittel-Atmosphäre müssen herhalten, um der Propagierung der Sinnlichkeit eine höhere Weihe zu verleihen. Umwerfend komisch wirkt heute etwa jene Sequenz, in der ein Arzt mit einem Stab in der Hand an einer realistisch gehaltenen Zeichnung den erogenen Zonen der Frau nachfährt und diese völlig unberührt erklärt. Aus strategischen Gründen – wie der Aufklärungsapostel Oswalt Kolle es kürzlich in einer Gesprächsrunde am Fernsehen DRS freimütig zugab – wählte man als «Schauplatz» für den lustvollen und angstfreien Umgang mit der Sexualität wenigstens in den Anfängen die Ehe. Formen ausserehelicher Sexualität waren noch zu stark tabuisiert und wurden deshalb zumindest von den frühen Werken abgelehnt. Auch Transvestitentum und Homosexualität bezeichneten sie als Anomalien, die in einer comic-haft erzählten, exemplarischen Krankheitsgeschichte auf eine verhärmte Mutter und eine ungenierte, vollbusige Tante des entsprechenden Patienten zurückgeführt werden.

Was auf dem breiten Mittelweg der Normalität als Befreiung der Sexualität vorexerziert wurde, kam im Grunde deren

schamloser *Banalisierung* gleich. Verräterisch ist dabei der ethische, ästhetische Stil dieser Filme, ihre unselige Verknüpfung von Wissen und Sinnlichkeit, Geist und Körper. Die ästhetische Grundfigur der sexuellen Aufklärung ist die Demonstration. Vorgezeigt werden die Körper, ihre Nacktheit. Doch die Entblössung der Leiber wird ästhetisch sofort zurückgenommen. Eine rauschhaft, ekstatische Dramaturgie als Entsprechung zu den Körperzeichen wird peinlichst vermieden. Die Leiber als Ausdruck einer Lebensgeschichte werden nur so weit demonstriert, als sie zur Exposition einer Technik oder zur Auflösung eines leicht durchschaubaren, klinisch konstruierten Problemchens gebraucht werden. Die Ästhetik dieser Lehrfilme ist entsprechend unsinnlich und körperverachtend, ohne Erotik, weil bar jeden Geheimnisses, jeder Abgründigkeit. Die Ideologie der befreiten Sexualität verkommt zur Technik, zur therapeutischen Hilfestellung, zum Feierabendvergnügen, das sich gefahrlos jede(r) gönnen mag. Die Funktion der unbedarften Darsteller reduziert sich aufs Vorturnen, sie sind auswechselbar mit Holzpuppen, Risszeichnungen und anderen Zeichen.

Und schliesslich mehren sich die Zweifel gar an der Redlichkeit der Aufklärung. Die Präsentation des cleanen Sexes, ist sie nicht Vorwand, um verklemmte Neugier auf nackte Haut zu befriedigen, um mit hehren Absichten geistlose Pornografie zu verpacken? Die spekulative Vermarktung des Sex, versammelt sie nicht das Kinopublikum zu einer Klasse von fortschrittlichen Musterschülern, die angeblich fleissig lernend die reaktionärste «Revolution» konsumieren? Die Kalkulation des frivolen Geschäfts jedenfalls ging auf: Mit den verbotenen Fruch-

ten wurden die Biederleute von den heimischen Bildschirmen wieder ins Kino gelockt.

*Zynismus der Aufklärung:* Angesichts einer gewissen Unübersichtlichkeit komplexer Gesellschaften sowie deren durch politischen sowie individuellen Willen schwer zu beeinflussenen Sachzwänge hat heute Aufklärung an Faszination verloren. Neokonservative Wendepolitik geht von dieser Kontrasterfahrung aus, betont die Notwendigkeit der Modernisierung der Wirtschaft, während sie im kulturellen Bereich die Moderne als gescheitert zurücknehmen will. Kunst, Recht und Moral sollen auf Werte *vor* der Aufklärung verpflichtet werden. Die neuen fundamentalistischen Verankerungen schaffen neue Sicherheiten im Naheliegenden, während die wirtschaftliche und die kulturelle Moderne immer stärker auseinanderdriften.

Was die sexuelle Aufklärung damals propagierte, ist heute in breiten Bevölkerungskreisen (noch) selbstverständlich. Das optimistische Pathos hat sich allerdings verflüchtigt, nüchtern wird im Privaten praktiziert, um was damals öffentlich gekämpft wurde. Doch mittlerweile profilieren sich in den Medien schon wieder Verfechter einer «neuen Moral», die von den Aufklärern noch als die alte beschimpft worden wäre. Die persönliche, durchaus sinnvolle Erfahrung einer ausschliesslich auf die eheliche Beziehung hin ausgerichteten geschlechtlichen Sexualität verallgemeinern sie zur moralisch verbindlichen Norm. Diese untermauern sie nicht selten mit biologistischen Argumenten, zur Stützung ihrer Theorie scheuen sie auch nicht davor zurück, die Angst vor der Aids-Seuche zu schüren.

Strauens postmoderne Collage verzichtet darauf, in diesen Diskurs einzugreifen und Stellung zu beziehen. Die Samm-

lung seiner Zitate zeichnet sich aus durch einen bodenlosen Zynismus, durch unverbindliche Koketterie. Die eingestreuten Ausschnitte aus den zeitgenössischen Kinowochenschauen sind zu kurz, ihre Auswahl ist zu zufällig, als dass sich daraus ein kritischer Zusammenhang ergäbe. Die spektakulärsten Szenen wurden auf dem Schneidestisch aus den Aufklärungsfilmen herausgeschnipselt, ihres Kontextes beraubt. Die Quellen der Zitate sind für den Betrachter nicht genau erkennbar, die Wirkungsgeschichte der Werke bleibt unerwähnt. Zu viele Montageeffekte zielen auf billige Komik, auf hämischen Humor: Es darf nicht nur gelacht werden, es muss gelacht werden.

Doch die wir uns so köstlich ergötzen, über wen lachen wir: über die Spiesser von gestern, über die verklemmten Aufklärer? Unterhalten wir uns nicht viel eher auf Kosten unserer eigenen Geschichte, unserer Ratlosigkeit über zu kurz gegriffene oder eben gescheiterte Aufklärung? Wird nicht wieder einmal sexuelle Aufklärung zelebriert, wo es im Grunde genommen nur um eine obszöne Spekulation, ums Geschäft geht? In diesem Sinne arbeitet Strauven mit einer Logik, die jener der von ihm analysierten Filme entspricht. ■

---

## KURZ NOTIERT

---

### Neue Elstner-Show

gs. Ab 10. Dezember dieses Jahres hat Frank Elstner die «Nase vorn», so der Titel der neuen Show des 46jährigen gebürtigen Österreichers. Über etwaige Inhalte wollte ZDF-Programmdirektor Oswald Ring noch nichts verlautbaren lassen.

Andreas Furler

## Powaqqatsi

USA 1987.

Regie: Godfrey Reggio  
(Vorspannangaben  
s. 88/212)

Als 1983 «Koyaanisqatsi», Godfrey Reggios berückend ästhetischer Alptraum vom modernen Stadtleben westlichen Zugschnitts, in die Kinos kam, meinte ein welscher Kritiker leicht ironisch, Reggios Blick auf die amerikanischen Metropolen gleiche demjenigen Gottvaters persönlich. Auf den höchsten Wolkenkratzern hatte Reggio seine Kameras postiert, Tage mit Zeitraffertechnik in Sekunden verstreichen lassen und so menschliches Blendwerk mit dem Ewiggleichen, ungleich Grösseren konfrontiert.

Die Bemerkung des welschen Kritikers spielte freilich nicht nur auf den Film, sondern auch auf den Werdegang seines Autors an, der in den sechziger Jahren Mitglied eines katholischen Ordens in New Mexico war, wo er sich als Lehrer sozial engagierte. Orden und Schuldienst quittierte Reggio zwar im Zeichen des achtundsechziger Aufbruchs, doch meint man die religiöse Inspirationsquelle auch in seiner weiteren Arbeit als Sozialarbeiter und Medienschaffender noch ausmachen zu können. Reiner Zufall scheint es zumindest nicht zu sein, dass «Koyaanisqatsi», dieses in siebenjähriger Arbeit geschaffene zivilisationskritische Panoptikum, ohne ein einziges Wort auskommt und wie ein sakrales Erlebnis auf das Publikum wirkt.

Reggio hatte für seine Kritik am Raubbau, den die Industrie-

gesellschaft mit ihrer «ausser Rand und Band geratenen Lebensweise» (so die Übersetzung des Titels aus der Hopisprache) an der Natur und letztlich an sich selbst treibt, sämtliche Register des nicht-narrativen Kinos gezogen. Mit assoziativer Montage, Zeitraffer- und Zeitlupentechnik, Mehrfachbelichtungen und Überblendungen hatten Avantgarderegisseure wie Henri Chomette, Joris Ivens oder Michael Snow freilich schon früher experimentiert. Reggio allerdings zielte mit diesen höchst suggestiven Techniken auf das Massenpublikum, versetzte es, unterstützt durch die hypnotisch serielle Musik von *Philip Glass*, in meditative Stimmung und appellierte an sein vorrationales wachsendes Unbehagen an der hochtechnisierten städtischen Konsumgesellschaft. Die inneren Widersprüche dieses anti-analytischen Verfahrens sollten erst in «Powaqqatsi» deutlicher werden, waren im Grunde aber hier schon angelegt. Nicht allzu schwer wiegt die Tatsache, dass Reggios Kritik der Technokratie selbst auf einem hochraffinierten und aufwendigen technischen Apparat beruhte. Proble-

matischer war hingegen die Tendenz zur Ästhetisierung dessen, was der Kritik unterzogen werden sollte. Was ist schliesslich aussergewöhnlicher und attraktiver als die Sprengung gigantischer Häuserblöcke oder die Zündung von Atombomben im Zeitlupentempo? Als Alternative zu solcher Stilisierung bietet sich bekanntlich eine eigentliche «Ästhetik der Hässlichkeit» an, welche den Schrecken der Realität ästhetisch zu überbieten sucht. Hinter dem Gegensatz von Schönheit und Hässlichkeit steht freilich die Frage, ob sich Wesen und Zusammenhang der dargestellten Sachverhalte überhaupt mit dem wortlosen Prinzip des symphonischen Films erschliessen lassen. Reggios neuester Film legt eine negative Beantwortung dieser Frage nahe.

Inhaltlich ist «Powaqqatsi» die Fortsetzung, formal das Pendant und in gewisser Hinsicht auch das Gegenstück zu «Koyaanisqatsi». Motive der Ton-Bildcollage stellen die Arbeits- und Lebensformen der Dritten Welt von Lateinamerika über Afrika bis nach Südostasien dar. Die strukturierende Deutung des er-



**Vorbild der westlichen Konsumgesellschaft in Entwicklungsländern: Junge in Nairobi/Kenya.**

neut eindrücklichen Bildmaterials ist wieder primär der Musik und der Montage überantwortet, doch steuert Reggio das Verständnis des Zuschauers auch hier zusätzlich durch eine symbolträchtige Anfangssequenz (in «Koyaanisqatsi» am Schluss) und die Übersetzung des Titels am Ende (in «Koyaanisqatsi» am Anfang) des Films. Im Gegensatz zum ersten Teil der Trilogie wird der Zuschauer damit nicht von vornherein für eine bestimmte Sehweise eingenommen, was freilich auch heisst, dass ihm mehr Interpretationsarbeit als in «Koyaanisqatsi» abverlangt wird. Der erwähnte Auftakt zeigt ein Heer von Arbeitern auf einer Baustelle irgendwo in Südamerika oder Südostasien. Minutenlang sind nur schuftende, klitschnasse Leiber, die Sandsäcke schleppen, Beine, Arme und zerquälte Gesichter zu sehen, angetrieben, so scheint es, allein von Glass' gnadenlos stampfender Musik, in der Trillerpfeifen von Aufsehern anklingen. Bewusst verweigern uns *Graham Berry* und *Leonidas Zourdoumis* hinter den Kameras die Zusammenhang stiftende Totale, so dass die Arbeit mehr und mehr zur Metapher für die Sisiphusarbeit in einem dantesken Inferno wird. Als einer schliesslich zusammenbricht und weggetragen wird, verweist die Ikonografie des Bildes nicht auf einen namenlosen Arbeiter, sondern auf den toten Christus. Sein Märtyrertum aber hat so wenig höheren Sinn wie das Leiden zahlloser anderer, welches leitmotivische Grossaufnahmen immer wieder eindringlich darstellen.

Die implizite Frage nach der Ursache der Leiden ist das eigentliche Thema des Films. Präzise Antworten bleibt Reggio jedoch schuldig, weil der symphonische Film der komplexen Problematik der Dritten Welt

nicht gerecht werden kann. Die stummen Bilder können nur einmal mehr die karge Schönheit und den Niedergang traditionsgeprägter Welten mit ihren Arbeits- und Religionsriten dokumentieren und düster das Wuchern unmenschlicher Millionenstädte voller zusammengepferchter, apathischer Menschen auf der unseligen Suche nach westlichem Wohlstand ausmalen. Wenn «Powaqqatsi» zuletzt als «parasitäres Leben» übersetzt wird, hat der Film nicht deutlich gemacht, worauf die Parasiten-Metapher bezogen werden soll. Kaum ins Blickfeld ist das Leben einer sozialen Klasse auf Kosten der andern gekommen, und nur am Rande ist mit rasenden Montagesequenzen der materialistische «üble Zauber» (eine zweite Bedeutung des Titels) angedeutet worden, den die westlichen Konsumgesellschaften als Vorbilder auf die Entwicklungs- und Schwellenländer ausüben, womit ihr Verhältnis zur Dritten Welt wohl kaum adäquat erfasst ist.

Deutlich wird im Grunde nur die Expansion der modern städtischen Lebensweise auf Kosten einer traditionell agrarischen, deren würdig gemessener Rhythmus mittels der dominanten Zeitlupentechnik sakral zelebriert wird, während man sich am rein rhythmisch diktierten Schnitt von peruanischen Tänzern auf indische Reispflücker oder afrikanische Korndrescher offenbar nicht stören soll. Zusammengezwungen nach oberflächlichen Prinzipien der Formen- und Bewegungsgleichheit, werden damit alle gezeigten Kulturen für kompatibel erklärt, ohne dass wir ihrer Problematik irgendwie näher gekommen wären. Der symphonische Film erschöpft sich im pathetischen Verweis auf die Aussenwelt einer Innenwelt, die ihm verschlossen bleibt. ■

Elsbeth Prisi

## Bogen über die Generationen hinweg

### Zum Hörspiel «Guten Morgen, du Schöne» von Maxie Wander

«Mich interessiert, wie Frauen ihre Geschichte erleben, wie sie sich ihre Geschichte vorstellen. Man lernt dabei das Einmalige und Unwiederholbare jedes Menschenlebens zu achten und die eigenen Tiefs in Beziehung zu anderen zu bringen. Künftig wird man genauer hinhören und weniger zu Klischeemeinungen und Vorurteilen neigen. Vielleicht ist dieses Buch nur zustande gekommen, weil ich zuhören wollte.» So schreibt Maxie Wander in ihrer Vorbemerkung zu den gesammelten Protokollen von Frauen in der DDR, die erstmals 1978 im Westen unter dem Titel «Guten Morgen, du Schöne» – ergänzt durch ein Vorwort von Christa Wolf – bei Luchterhand erschienen sind (SL 289).

Maxie Wander ist 1933 in einem Wiener Arbeiterviertel geboren und aufgewachsen. 1958 zog sie mit ihrem Mann, dem Schriftsteller Fred Wander, in die DDR, wo sie bis zu ihrem Tod 1977 mit ihrer Familie lebte. Sie war Sekretärin, Fotografin, Journalistin, schrieb Filmszenarien, Kurzgeschichten und Kinderbücher. 1980 gab ihr Mann, Fred Wander, eine Auswahl ihrer Tagebücher und Briefe