

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 46 (1994)
Heft: 4

Artikel: Wider die heilige Familie
Autor: Loretan, Matthias
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-932113>

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: 12.01.2026

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

Wider die heilige Familie

Kleine Apologie. Notizen zu einigen neueren Filmen.

Matthias Loretan

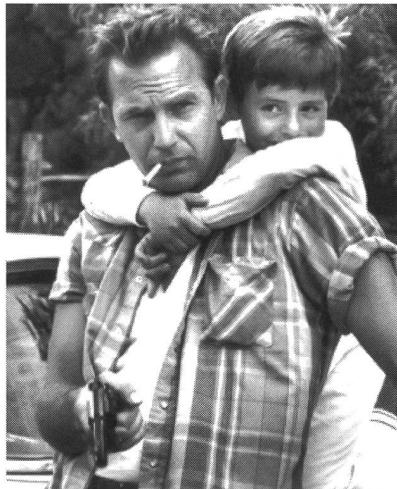
Da gibt es die Verkleidungskomödie «*Mrs. Doubtfire*» (Chris Columbus, USA 1993): Der Vater als Kindmann und arbeitsloser Stimmenimitator schlüpft, nachdem ihn seine Ehefrau, die den Haushalt managt und erfolgreich berufstätig ist, gefeuert hat, in die Rolle einer ältlichen Gouvernante, in der er – Verantwortung und Fürsorge mimend – nachreifen kann. Neben diesem aufbauenden Rührstück gelingt Robert Altman im Endzeitpanorama «*Short Cuts*» (USA 1993, ZOOM 1/94) eine treffsichere, zuweilen allerdings auch zynische Demontage des *american way of life*. Mit dem sozialen Wahnsinn dieser verkrachten Vorstadtfamilien eines serbelnden Mittelstandes kontrastiert die idealisierend didaktische Zeichnung der Familie in Jonathan Demmes Aids-Plädoyer «*Philadelphia*» (USA 1993, ZOOM 3/94). Sie soll helfen, das «schwierige» Problem – gerade auch im Zusammenhang mit der Homosexualität – gesellschaftsfähig zu machen. Während wiederum die «*Addams Family*» in Comics, Fernsehserien und im mittlerweile schon zweiten Spielfilm (USA 1993) mit anarchischem Grimm ihre skurrilen Werte gegen das bürgerliche Familienidyll und die zwanghaft fröhliche Anständigkeit erfolgreich behauptet. – Ein Trend oder gar eine ethische Essenz? Krise oder Renaissance der Familie im zeitgenössischen Spielfilm? Kritik an der überfordernden und repressiven Form ehelichen und familiären Zusammenlebens oder Rechtfertigung der Kernfamilie als Urzelle sozialen Lebens?

Vielfältige Familienbilder

Warum sperren sich Filme, auf systematische Fragen dieser Art zu antworten? Zum einen weil sie mehr sind als historisches Quellenmaterial für inhaltsanalytische Untersuchungen. Zum anderen weil sie ihren ästhetischen Mehrwert gerade am konkreten Einzelfall erweisen. Darin sind sie einer Argumentationsfigur jesuanischer Ethik nicht unähnlich: Institutionen und Gebote sind für die Menschen da, nicht umgekehrt. Im Gegensatz zur begrifflich systematischen Argumen-

tation der wissenschaftlichen Ethik, die die Richtigkeit von Normen mit dem Prinzip der Verallgemeinerung zu rechtferigen versucht, kann ein ästhetisches Produkt die Legitimität von Institutionen nicht begründen. An Einzelfällen hingegen können Wertigkeiten von Erfahrungen (auch mit Institutionen) dargestellt und in ihrer Intentionalität und geistigen Kraft nachvollziehbar und einsichtig gemacht werden. Das moderne Kunstwerk – im Unterschied zum thesenhaften Gebrauchs- werk und zur kommerziellen Dutzendware – gibt dabei sein Geheimnis nur preis, wenn es in seiner Originalität ernstgenommen wird. Systematischen oder ideologischen Vereinnahmungen entzieht es sich durch die auf die Rezeption hin offene Struktur, durch seinen fragmentarischen Charakter und durch die Konkretion von Sinnerfahrungen in der Gestaltung von Bildern und Geschichten. Den Sinn und die Intentionalität von Erfahrung erschliessen Filme also durch Weitung und Vertiefung der Wahrnehmung und Sensibilität. Geduldiges Interpretieren scheut das Eindeutige, achtet auf die Zwischentöne und deutet thematische Strukturen in ihren ästhetischen Verschlüsselungen.

In rachsüchtigem Triumph liesse sich der Inzest darstellen als ein typisches Versagen des repressiv patriarchalen Familiensystems. Aline Issermann entscheidet sich in «*L'ombre du doute*» (Frankreich 1993, ZOOM 1/94) nicht für die denunziatorische Abrechnung mit dem Vater als Täter. Indem sie die Darstellung des Inzests ausspart, meidet sie sowohl die Eindeutigkeit als auch die mimetische Vergegenwärtigung des Verbrechens im voyeuristischen Akt des Zuschauens. In einem Wechselbad der Gefühle und wegen der von der familiären Umgebung erwarteten Verdrängung kann das Opfer den traumatischen Akt in seiner Bedeutung zuerst nicht fassen und mitteilen. Die melodramatische Verschlüsselung des Films zeichnet deshalb die allmähliche Bewusstwerdung nach und macht für die Betrachtenden die schmerzhafte Erfahrung aus der Perspektive des Opfers Alexandrine nachvollziehbar: Welche Art von Zärtlichkeit und Berührung kann sie zulassen wollen und gegen welche muss sie sich aus Selbstachtung



Verbrecher als Vater-Freund
«*A Perfect World*» von Clint Eastwood

verwahren, die Verschwiegenheit der Familie aufbrechen und den Schutz der – von Issermann etwas gar verständig gezeigten – Öffentlichkeit suchen?

Immer wieder wird Familie als Schonraum dargestellt, welcher die als feindlich empfundene Umwelt ausschliesst. Das Ausgegrenzte kann allerdings sowohl von aussen her gewaltsam eindringen als auch über die Macht der Verdrängung von innen her zerstörend wirken (z.B. «Cape Fear» von Martin Scorsese, USA 1991). Im Roadmovie «A Perfect World» (USA 1993) vermittelt Clint Eastwood zwischen den beiden Polen einer abgeschirmten, mütterlich dominierten, skrupulös religiösen Familie und einer bedrohlichen Aussenwelt, in der jeder jedem zum Feind werden kann, wo aber auch echte Erlebnisse möglich sind. So lernt der als Geisel genommene Junge in einer etwas pathetisch geratenen Initiation die Härte des Lebens der Erwachsenen kennen und gewinnt dabei einen Verbrecher und Mörder als Vater-Freund. Das anrührende Kinomärchen verzichtet allerdings auf ein *happy end* und lässt die Ordnungsmächte gegen die anarchistische Männerfreundschaft obsiegen. Doch die Heimholung in die Behütetheit wird nicht von Dauer sein, da der Knabe am Salz des Lebens geleckt hat.

Gegenbilder

Die bürgerliche Kernfamilie als erfahrungsarmen Raum, als Bühne für die Trauerspiele erkaltender Liebe finden Gegenbilder in der kritischen Vergegenwärtigung heute marginalisierter Formen des Zusammenlebens in der mexikanischen Grossgrund- und der irischen Arbeiterfamilie. Der Lust am Leben und der Sinnenfreude spüren die beiden folgenden Filme anhand des alten familiären Topos' der Ernährung nach: «*Como agua para chocolate*» (Bittersüsse Schokolade, Mexiko 1992, ZOOM 8/93) von Alfonso Arau bei der Kultivierung des Essens, «*The Snapper*» von Stephen Frears (Grossbritannien 1993, ZOOM 1/94) beim Frönen des Trinkens. Mit der visionären Kraft eines magischen Realismus verdichtet Arau die Familiensaga zu einem typisch südamerikanischen Passionsspiel um Liebe und Befreiung. Tita ist unglücklich verliebt in ihren Schwager Pedro, den sie ihrer ältesten Schwester überlassen musste, weil sie als jüngste Tochter für ihre Mutter zu sorgen hat. Tita ist gezwungen ihre Leidenschaft und Liebe, aber auch ihren Zorn und Hass in ihrer Kochkunst zu sublimieren. Durch ihre weibliche Küchenalchimie widerfahren ihren Tischgästen wundersame Ereignisse. Am Ende dieser kulinarischen Reise finden die beiden zueinander. Doch die unerfüllte Liebe brennt so heiss, dass das Paar im funkenden Orgasmus versprüht. Das Bett wird zum Altar, das ekstatische Opfer auch zum Aufschrei gegen die mittlerweile verstorbene Mutter und die Tradition.

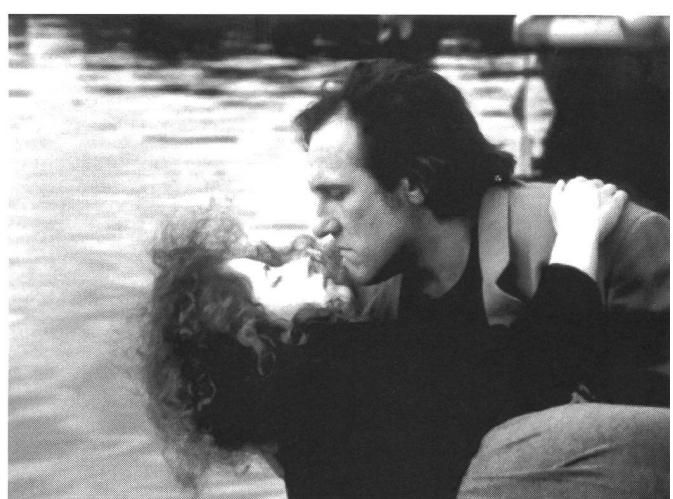
Um die Geburt eines unehelichen Kindes, das respektlos «*The Snapper*» – der Knirps – genannt wird, dreht sich die chaotische Tagikomödie von Stephen Frears. Der Film gleicht einem derben Trinklied, in dem versoffene



Subversive Farce auf die romantische Liebesehe:
«*The Snapper*» von Stephen Frears



Dem werdenden Leben sein Geheimnis lassen: «*Je vous salue, Marie*» von Jean-Luc Godard



Entzauberung der Welt:
«*Hélas pour moi*» von Jean-Luc Godard

TITEL FAMILIE IM FILM

Wüstlinge nicht fehlen. Mit Sarkasmus und Galgenhumor kämpfen die Figuren gegen Armut und Arbeitslosigkeit und ums alltägliche Überleben. Doch Frears sozialkritischer Witz ist nie wehleidig und schon gar nicht wohlwollend aufklärend. Die Mitglieder der plebeischen Familie strotzen vor Lebenslust, und die widrigen und engen Verhältnisse scheinen ihre archaische Solidarität untereinander und mit dem neuen Snapper nur zu stärken. Das ewige Drama um ungewollte Schwangerschaft und zweifelhafte Vaterschaft, dem sich die junge Verkäuferin Sharon, ihre schockierten Eltern und ihre neugierigen Geschwister ausgesetzt sehen, kommt ohne moralischen Zeigefinger aus. Der Film kann im Gegenteil als subversive Farce auf die romantische Liebesehe verstanden werden. Snappers sind keine zur ewigen Schuldigkeit verdamten Wunschkinder. Sie verdanken sich nicht dem angestrengten Willen der Eltern, sondern kommen wie von selbst. Dieses Gefühl, unmittelbar am Leben teilzuhaben, gibt den Mitgliedern dieser Familie ihre elementare und subversive Kraft.

Familienbilder in der Rede von Gott

Kritisch mit der heiligen Familie als religiös-symbolische Überhöhung der bürgerlichen Kernfamilie beschäftigten sich in jüngster Zeit vor allem Martin Scorsese und Jean-Luc Godard. Scorsese konfrontiert in «*The Last Temptation*» (USA 1988, ZOOM 18/88) einen Strang christlicher Wirkungsgeschichte – die mobile amerikanische Kleinfamilie – mit der Distanz Jesu zu den Besitzansprüchen seiner Familie («Wer ist meine Mutter? Wer sind meine Brüder?», Markus 3,31ff). Er schildert die letzte und eigentliche Versuchung als Unterbrechung und falsche Aufhebung der Passion. In einem Einschub kurz vor dem Sterben wird dargestellt, wie Jesu vom Kreuz steigt und mit der Gründung einer Familie seine Bestimmung, den *struggle of life* (Drehbuchautor Paul Schrader) zu führen, verrät.

In «*Je vous sauve, Marie*» (1984) untersucht Godard Facetten des mythischen Archetypus der jungfräulichen Mutterenschaft. Er streift damit auch Motive christlicher Ikonographie und theologischer Dogmen (wie die Jungfrauengeburt des Gottessohnes). Seine Studie konzentriert sich allerdings auf die Jungfräulichkeit als eine spezifische Form der Kreativität, die dem Werden des Lebens sein Geheimnis lässt, um es im Leibe auszutragen (Maria) oder es staunend zu schauen (Godard).

Jetta Brückner, eine feministische Filmemacherin und Filmtheoretikerin kritisierte im vergangenen Juni an einem Symposium von Theologen und Kulturschaffenden im Rahmen des Forschungsprojektes «Film und Spiritualität» Godards immer noch männlichen Blick auf die Frau. Sein Versuch, der Jungfräulichkeit als einer Form weiblicher Kreativität nachzuspüren, bleibe der Symbolik des Gefäßes verhaftet. Entsprechend verlange die Leere im Körper der Frau danach, ausgefüllt zu werden: mit dem göttlichen Kind,

dem männlichen Logos, dem transzendenten Geist. Stattdessen forderte Brückner Theologinnen und Theologen auf, mit der Menschwerdung Gottes endlich ernst zu machen, das Eigentliche nicht immer nur als etwas Transzendenten, sondern in seiner Immanenz fassbar zu machen. Im Leib, im Fleisch nämlich hätten die Menschen Menschen zu werden.

Der Streit zwischen immanenter und transzendornter Theodramatik prägt auch die neuzeitliche Rede von Gott und ihre familiäre Metaphorik. Die Tradition der Immanenz beruft sich auf die heilsgeschichtlichen Ereignisse der Inkarnation und erinnert an die biblische Sprechweise von einem «eifersüchtigen Gott», der sich durch seine Liebe zu erkennen gibt. Schon der Gott im ersten Bunde begibt sich in die Abhängigkeit von der menschlichen Gegenliebe, er wird verwundbar, ja im wörtlichen Sinne leidenschaftlich. Die Bilder von der liebenden Erwählung und vom Zorn Gottes drücken treffend seine sinnliche Leidenschaft aus, «ausser sich zu geraten», ein Leib zu werden. Andere Richtungen der Theologie, die vor allem im Rahmen der klassischen Metaphysik ihren Glauben zu buchstabieren versuchen, tun sich schwer mit der immananten Theodramatik. Ihr transzendenten Gottesbild geht zurück auf Vorstellungen der antiken Philosophie, nach denen Gott in seinem Inneren unberührbar, in sich vollkommen sein muss und deshalb nicht von Gefühlen bewegt werden darf. Moderne säkulare Karikaturen dieses Gottesbildes haben sich erhalten in der Vorstellung von Gott als einem leidenschaftlosen Zuschauer, als einem entrückten und machtlosen Grossvater, der die Erben allenfalls noch ermuntert, sie selbst zu sein und ihren eigenen Weg zu gehen.

In seinem jüngsten Film «*Hélas pour moi*» beschäftigt sich Godard mit der Entzauberung der Welt, mit der Erkaltung der Theodramatik. Die sinnstiftenden Mythen und religiösen Missionen von einst tragen nicht mehr. Godard sammelt ihre Resten und Spuren und versucht ihr Geheimnis in fragmentarischen Geschichten, Bildern und Tönen zu bergen. In einem Spiel mit Motiven griechischer Mythologie (Amphitryon und Alkmene) und neutestamentlichen Erzählguts (Simons Berufungen) versucht er mit blasphemischer Reibung Funken zu schlagen. Nach Godard wäre der Glaube nur noch als postmodern polytheistische Glossolalie, als «*Credo quia absurdum*» zu haben, unwiderruflich scheint er verloren als umfassender Sinnzusammenhang. In dieser Bescheidung liegt die Chance, ohne Sinnversicherungen, aber mit Passion sich aufs Leben einzulassen: Simons Glaube trägt den Menschenfischer nicht mehr über dem Wasser, er muss darin waten. Und welche Berufung zu welcher Mission könnte rechtfertigen, die Liebe zu einer Frau zu verraten? Anspielend auf die wechselseitige Spiegelung von Zeus, Amphitryon und Simon in der von Gérard Depardieu gespielten Hauptfigur Simon Donnadio, kann der Cineast zu seinem Werk fast schon sibyllinisch zu Protokoll geben: Es geht darum zu wissen, wann und wo die Liebe beginnt und wie sie schliesslich zur Schöpfung führt. ■