Zeitschrift: Zoom-Filmberater

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

Band: 31 (1979)

Heft: 20

Rubrik: Filmkritik

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 16.07.2025

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

FILMKRITIK

Woyzeck

BR Deutschland: 1978. Regie: Werner Herzog (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 79/276)

Innerhalb der Geschichte des deutschen Dramas markiert das zu Lebzeiten Georg Büchners nicht aufgeführte, da unvollendete Stück *«Woyzeck»* den Beginn des sozialen Dramas. Mit der Gestalt des Franz Woyzeck wurde dem Theater ein gänzlich neuer Typus zugeführt; selbst im Bürgerlichen Trauerspiel war dem in der sozialen Hierarchie ganz unten Existierenden mehr als marginale Funktion nie zugestanden worden. Das erst 1879 veröffentlichte Fragment beeindruckte Publikum und Künstler enorm: Heute gilt *«Woyzeck»* als meistgespieltes Theaterstück des 19. Jahrhunderts, an dem sich immer wieder die inszenatorische Phantasie der jüngsten wie der arriviertesten Bühnenregisseure versucht. Gründe sind neben anderen insbesondere die aus dem Fragmentarischen erwachsende Lapidarität, das nach wie vor ungeklärte Motivationsgeflecht des Stücks und das Interesse an der Hauptfigur. In dieser wird auf die unterdrückte, die «kurzgehaltene» Schicht derer gezeigt, die dienend ausgenutzt und zum Objekt nüchtern-zynischer Untersuchung dessen werden, was der Gattung Mensch eigentlich zugetraut und zugemutet werden kann.
Von solch revolutionärer Bedeutung wie zur Zeit Büchners für das deutsche Drama und auch noch vor dem Ersten Weltkrieg zur Zeit der ersten Aufführung (München 1913) für das geistige Klima im Vorkriegsdeutschland und -europa ist der Stoff heute sicherlich nicht mehr. Das soziale Drama ist seit dem Naturalismus vielfältig und intensiv weiterentwickelt worden. Insofern schockiert die Tatsache des Inter-

esses am «Unterschicht»-Milieu heute nicht. Gerade dies kann die Faszination für Herzog ausgemacht haben, der nicht an der historischen Figur der Kriminalgeschichte Franz Woyzecks und nicht an der quasi-historischen Gestalt des Theatertypus Woyzeck interessiert ist. Woyzeck ist mittlerweile Symbolfigur geworden für Unmenschlichkeit schlechthin. Unterdrückung und Knechtung der wehrlosen Kreatur wird in der Person Woyzecks angeprangert. Schon zu Beginn der Filmerzählung wird der ausgemergelte und japsende Soldat Woyzeck beim «Geschliffenwerden» gezeigt: Das Ende der Sequenz und damit Grundthema überhaupt für dessen Geschichte ist der Stiefel, der den erschöpft Daliegenden noch in den Staub tritt. Sein Hauptmann amüsiert sich über ihn. Der Arzt experimentiert an ihm herum. Marie, mit der er ein Kind hat, ist offen auch für das Interesse anderer Männer. Der Tambourmajor sticht Woyzeck aus. Woyzeck ist Getriebener, Gehetzter, Aufgestachelter. Er wird in den Mord an Marie getrieben und sucht dann selber den Tod.
Solches Schicksal derer da unten erinnert an *«Stroszek»,* an Kaspar Hauser *(«Jeder für sich und Gott gegen alle»),* an die Behinderten, die Blinden und Taubstummen aus frühen Filmen Herzogs. Aus grundsätzlichem, humanitärem Interesse wird *«Woyzeck»* als klassischer Stoff herangezogen: Zu jeder Zeit wird *«Woyzeck»* aufklärerisch und anklägerisch wirken. Dafür hat Herzog allerdings einen fast zu «schönen» Film geschaffen. Das Städtchen in der Tschechoslowakei, das er als Hintergrund wählte, ist eine Bilderbuchkulisse von grossem (optischen und städtebaulichem) Reiz. Ausser den Vorspann-Sequenzen weist nahezu nichts auf die deprimierende Soldatenexistenz Woyzecks hin. Der Jahrmarkt bleibt unwirklich, weil er aus zu wenigen Menschen besteht. Die Kneipenszene erinnert mehr an stilisierte Liebhaberaufführungen denn an lebensvolle Wirklichkeit von Bierdunst und Tänzerschweiss. Auch die Zeitlupenphase gegen Ende des Dramas zitiert mehr – hier aus filmtechnischer Tradition –, als dass sie eine neue Dimension von schrecklicher Wirklichkeit schüfe. So liefert Herzog einen Theaterfilm von erstaunlicher Textauthentizität, in dem kaum mehr Personen agieren als auf jeder Woyzeck-Bühne. Allerdings werden diese von hervorragenden Schauspielern dargestellt: Klaus Kinski und die in Cannes für die Rolle der Marie ausgezeichnete Eva Mattes ragen besonders heraus. Wenn dieser Film verstanden wird als Möglichkeit, den Bühnenstoff auch theaterfernem Publikum zu vermitteln, so kann von einem hervorragenden Unternehmen gesprochen werden. Wer nach einer filmspezifischen Erweiterung der Bühnendimension von *«Woyzeck»* sucht, wird gründlich enttäuscht.

Reinhold Jacobi (fd)

The China Syndrome

USA 1978. Regie: James Bridges (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 79/280)

An keiner Stelle lässt James Bridges in seinem «The China Syndrome» durchblikken, ob er hier nun ein Stück Fiktion oder einen dokumentarischen Streifen gedreht hat. Inzwischen hat die Realität mit dem Unfall im Atomkraftwerk Harrisburg die Fiktion dieses Films in erschreckender Weise eingeholt: Die Filmstory – «nur» ein Produkt der Phantasie – wurde auf der «Drei-Meilen-Insel» in beklemmender Weise annähernd Wirklichkeit. Meine AKW-Gegner-Freunde geben sich denn auch keinen Illusionen hin: «Die Kernkraftwerke bedrohen uns. Und unsere Kinder. Atomkraft, nein danke!» «The China Syndrome» setzt die Schwerpunkte anders: «The system works», versichert Jack Godell (Jack Lemmon) jedem der es hören will, und die Sicherheit der Kernkraft als solche wird denn auch im Film kaum in Zweifel gezogen. Hier sind es Macht, Geldgier, Profitgeilheit, Pfuscharbeit, Betrügereien, Arroganz, Gewalt, Intrigenwirtschaft und Arschleckerei, kurz die «Natur» des Menschen, die die Welt bedrohen. «Der Film handelt eigentlich nicht von der Atomenergie, sondern von der Habgier», meint denn auch Jane Fonda. «Wenn ich die Atomenergie angreifen wollte, hätte ich einen Dokumentarfilm gemacht.»

Zwischen den Zeilen kann man dennoch die Botschaft herauslesen, AKWs seien theoretisch sicher, nur der Mensch brauche noch etwas Erziehung. Eine fatale Hoffnung in das Individuum, wie die Geschichte lehrt. Gesetzt den Fall, ich hätte einen tausendjährigen Hass auf die Menschheit, eine völlig destruktive Natur und eine satanische Geduld, ich würde es – und da wette ich meinen Kopf – im Laufe meines Lebens bestimmt schaffen, mich an die entscheidenden Knöpfe und Desks heranzuintrigieren. Und es gibt eine Menge Zeitgenossen, die viel intelligenter und krankhafter sind als ich... Eine beunruhigende Erkenntnis, wenn man weiss, dass beim heutigen Stand der Technik ein einzelner Lunatic ganze Erdteile in die Luft jagen kann. Mögen die Mauern des AKWs noch so für die Ewigkeit gebaut sein, die Köpfe im Security-Kader sind mehr wie vergänglich.
So apokalyptisch solche Überlegungen nach dem Film auch sein mögen, die Ausgangslage ist genauso lapidar wie typisch für einen amerikanischen Thriller. Richard Adams (Michael Douglas, der Sohn von Kirk Douglas) arbeitet als engagierter Kameramann mit der TV-Reporterin Kimberly Wells (Jane Fonda) bei einer südkalifornischen Fernsehkette. Natürlich als Freelancer, wie alle Unangepassten auf der ganzen Welt. Zusammen drehen sie an einem «everyday pro-nuclear-power piece». Ein PR-Mensch führt die beiden durch das vor kurzem eröffnete Kernkraftwerk Ventana in Südkalifornien. Im Kontrollraum, wo striktes Filmverbot herrscht, erschüttert anschliessend eines der zahlreichen lokalen Erdbeben die Fabrik. Erst routinemässiger Alarm und die üblichen Massnahmen. Nach einigen gelassenen Handgriffen fallen die Männer plötzlich in eine verzweifelte Hektik, und Godell und sein Stab drücken in höchster Panik Knöpfe, bewegen Schieber, kontrollieren Messgeräte, schreien Befehle und Flüche und flehen Stossgebete an den sich er-

hitzenden Kern. Adams hat die Minuten allgemeiner Verwirrung kaltblütig ausgenützt und den Zwischenfall heimlich gefilmt. Kimberly und Richard glauben, damit die News des Monats im Kasten zu haben. Doch die lokale Atomlobby hat schnell Wind von der Existenz des Dokuments bekommen und setzt ihren Zermalmungsapparat in Gang. Jacovich (Peter Donat), der Intendant von Kimberlys Fernsehstation, kriegt kalte Füsse und legt den Film aufs Eis. Richard nennt ihn «a chicken-shit asshole», was unsere Untertitler forsch als «Angsthasen» übersetzen, und klaut den Film aus dem Safe. Ein konsultierter Atomphysiker erklärt ihnen das um Haaresbreite verhinderte Desaster. Ein Autounfall auf Bestellung mit Überlebendem und eine Knallerei mit Leiche bilden die Fortsetzung dieses spannenden Nuclear-Thrillers.
Es erstaunt, dass die Schwarz/Weiss-Malerei, die klinisch-saubere und souveräne Trennung zwischen Gut und Böse, einer der grossen Fixpunkte in der US-Filmgeschichte, in «The China Syndrome» nicht so recht funktionieren will. Wer «Böse» ist, daran lässt der Film zwar keinen Zweifel. Doch bei den «Guten», da will keine echte Euphorie aufkommen. Da gibt es eine Kimberly Wells, die sich – mit Widerwillen zwar – doch in erster Linie für ihre ehrgeizige berufliche Karriere prostituiert. Jacovich: «She doesn't make no politics. She's a performer. She's a professional.» Eine Kimberly Wells, die aber, wenn sie «politics» macht, ihre Professinalität am eindrücklichsten unter Beweis stellt. Da gibt es einen Richard Adams, der bei der Wahl seiner Mittel wenig Rücksicht auf allfällige «hard feelings» nimmt und denn auch prompt ein «hysterical bastard» verpasst bekommt. Da gibt es einen Atomingenieur Jack Godell, der nach der obligaten Läuterung nicht gleich die ganze Maschinerie in Frage stellt, sondern in erster Linie gegen Arroganz und Pfuscharbeit Amok läuft. Dieses Zusammenspiel von Stärken und Schwächen zeichnet James Bridges Figuren ungewohnt menschlich und um Meilen weniger synthetisch als die üblichen Normcharaktere Hollywoods. Ob hier Absicht Fortschritt bringt, oder ob die zunehmende Orientierungslosigkeit, das Unvermögen der amerikanischen Filmemacher, die Ideale ihrer Ideale ohne Ironie noch klar zu formulieren, endlich die sakrosanten Klischeefiguren kompromittiert, wird wohl keiner zugeben. Allerdings hat es beim Thriller immer schon Ausnahmefiguren gegeben, die ihre Existenz im Niemandsland zwischen Verworfenheit und Integrität fristeten.
Eine ganz besondere Faszination strahlt das Mediengespann Kino und Fernsehen aus. Gewiss, Werbung ist perfid und macht uns noch dümmer, als wir schon sind. Es geht ja auch nicht darum, andere Ideen und Modelle bar jeder Kritik zu verherrlichen. Trotzdem, die Spontaneität, Direktheit und Aktualität des amerikanischen Kommerzfernsehens im Vergleich zur Konserve Film und den vorproduzierten und

---

7. Filmmarathon: Jean-Pierre Melville

wv. Am Samstag, den 10. November 1979, zeigen der Katholische Filmkreis und das Filmpodium der Stadt Zürich ab 10.30 Uhr (und nach einer Mittagspause wieder ab 13 Uhr) im Zürcher Kunstgewerbemuseum (Ausstellungsstrasse 60) ihren 7. Filmmarathon, der diesmal dem französischen Regisseur Jean-Pierre Melville gewidmet ist (Eintritt: Fr. 13.–/Ermässigte Fr. 10.–). Zum ersten Mal wird der Filmmarathon leicht, zum Seminar hin, ausgeweitet. Der hervorragende und ausgewiesene Melville-Kenner Rui Nogueira (Direktor des Centre d'Animation Cinématographique und des Filmfestivals von Hyères) konnte für eine Einführung in das Filmschaffen von Jean-Pierre Melville gewonnen werden. Herr Nogueira wird auch für Diskussionen und Gespräche zur Verfügung stehen. Ausserdem wurde einer der Lieblingsfilme von Melville, «The Kremlin Letter» von John Huston, mit ins Programm aufgenommen. Sonst alles wie üblich – Vorführung mit begleitender Dokumentation von «Les Enfants Terribles» (1949), (nach der Mittagspause) «Bob le Flambeur» (1955), «Le Doulos» (1962), «Le Deuxième Souffle» (1966) und «Le Samourai» (1967).

aufgewärmten Programmen anderer Medien sind schon ein besonderes Erlebnis für einen in dieser Hinsicht wenig verwöhnten Schweizer. Ein Film hat dem Anspruch eines abgeschlossenen Werkes zu genügen und muss sich daher wohl auch einer Perfektionserwartung stellen. Fernsehen hingegen ist so vergänglich wie ein Gespräch, könnte auch so spontan sein. Dies hat zumindest der Schluss von «The China Syndrome» suggeriert. Natürlich zeigt uns Bridges hier einen Idealfall. Amerikanisches Fernsehen wird wohl genauso ausgewogen, diskret, anspruchslos und risikofeindlich sein wie hierzulande. Immerhin, das Kino-übers-Fernsehmachen bietet etwas Morgenrot. Am Medium kann's also nicht liegen. Urs Odermatt

Grauzone

Schweiz 1979. Regie: Fredi M. Murer (Vorspannangaben siehe Kurzbesprechung 79/270)

Fredi M. Murer muss über einen genialen PR-Berater verfügen, erschienen doch in den Wochen vor der Première in den Zeitungen laufend «Grauzonen»-Schlagzeilen: «‚Grauzonen' im Kreuzfeuer», «Nachdenken über ‚Grauzonen'», «Protest gegen Zürcher ‹Grauzonenentscheid›», «‹Grauzone› als Begründung für Berufsverbote», «‹Grauzonen›-Entscheid: Angst um Abbau der Demokratie» undsoweiter. Bei diesen Berichten ging es zwar nicht um Murers Film, sondern um einen umstrittenen Entscheid des Zürcher Regierungsrates, der als «Grauzone» jenen Bereich bezeichnet hatte, dem diejenigen politischen Aktivitäten angehören, «die zwar noch ausserhalb der strafrechtlichen Grenzen liegen, aber tendenziell dem Vorfeld strafbaren Verhaltens zuzurechnen sind» und deshalb nach Meinung der Zürcher Regierung ein Schwergewicht für den Einsatz des präventiven Staatsschutzes bilden. Wer behördlicherseits verdächtigt wird, dieser «Grauzone zwischen Legalität und Illegalität» anzugehören, kann nicht mehr damit rechnen, eine Stelle als Staatsangestellter (beispielsweise als Lehrer oder Unterassistent an der Universität) zu finden.
Wenn auch Murers Film mit diesen politischen Auseinandersetzungen direkt nichts zu tun hat, so befasst er sich doch mit dem *Klima,* in dem solche «Grauzonen-Entscheide» gedeihen, einem Klima der Angst, in dem keiner mehr aufzumucksen wagt, sondern sich nur noch anpasst und schweigt. In diesem Klima gedeihen die Grauzonen, unbestimmte Zwischenreiche mit diffusem Licht, das keine Konturen zeichnet und keine Unterscheidungsmerkmale feststellen lässt. Dazu schreibt Murer im Presseheft zum Film: «Grauzonen gehören zu meinen täglichen Erfahrungen. Ob ich die Zeitungen lese, die Stadt verlasse oder aus einem Traum ‹zurückkehre›, überall begegne ich diesem Niemandsland, diesem Zwischending, das keinen bestimmten Namen hat. Man erkennt es sozusagen daran, dass man es nicht benennen kann. Weil ES in der Grauzone liegt. Grauzonen kann man zum Beispiel daran erkennen, dass das Gegenteil immer mindestens so ‹wahr› ist: Krankheiten als gesunde Reaktionen, Legales ist illegal und umgekehrt. Sie finden sich auch dort, wo technologische Genialität und politische Umnachtung fugenlos ineinander gehen; wo Leute mit ‹gesundem Menschenverstand› die Verantwortung für Zehntausende von Jahren Halbwertzeit auf sich nehmen; wo Firmen in Briefkästen Platz haben und Städte das Land fressen. Grauzonen gibt es auch zwischen den gesellschaftlichen Schichten, zwischen zwischenmenschlichen Beziehungen und zwischen dem eigenen Kopf und Bauch.
Der Film ‹Grauzone› ist zwischen diesen und anderen Grauzonen angesiedelt – gesellschaftlich gesehen etwa in der Mitte zwischen der untern Oberschicht und der obern Unterschicht. Also da, wo die überwältigende Mehrheit lebt, und wo auch ich lebe. Aus Sympathie und Mitleid habe ich der Hauptperson des Films sogar meinen eigenen Namen gegeben, auch um niemanden gleichen Namens zu denunzieren. (...)

Für viele ist die Grauzone zur neuen Heimat geworden. In diesem Sinne besteht ein direkter Zusammenhang zwischen ‚Grauzone' und dem Bergler Film. Er kann gleichzeitig auch als Weiterführung und als Gegenstück zu ihm angesehen werden. Wenn es damals um eine zum Schweigen verurteilte Minderheit ging, geht es jetzt um die freiwillig schweigende Mehrheit, und statt dass das *Wetter* den Alltag bestimmt, beherrscht ihn nun das *Klima.* ‹Grauzone› ist der Versuch, dieses Klima sichtbar und fühlbar zu machen: Hier gibt es die Einsamkeit bei vollem Kühlschrank. Hier suchen die Experten und Gegen-Experten ihre Opfer, und finden die Personal-Chefs die Verdiener. Hier befehlen die Architekturbüros – durch Planung von Steckdosen – wo das Ehebett zu stehen hat, und wo der Fussgänger untendurch muss. Hier laufen die Uhren auf die Hundertstelssekunde genau, und hier wird sonntags ausgeschlafen, auch wenn über Mitbestimmung abgestimmt wird. Hier wachsen Palmen und Kakteen hinter dem Fenster. Es gibt fast nichts, was man nicht kaufen könnte, und manchmal knackt es in der Leitung beim Telefonieren.»

★

Fredi M. Murers Film ist die Chronik eines verlängerten Wochenendes, von Freitag 17.00 Uhr bis Montagmittag 12.30 Uhr, wie es der 37jährige, angebliche kaufmännische Angestellte Alfred M. (Giovanni Früh) und seine 33jährige Frau Julia (Olga Piazza), die Tänzerin werden wollte, aber Damenschneiderin lernen musste und jetzt als Sekretärin in einer Werbeagentur arbeitet, erleben. Alfred ist seit zehn Jahren im gleichen Konzern, einem Multi der Maschinen-, Waffen- und Schuhbranche, tätig, wo er inzwischen in den Betriebssicherheitsdienst aufgestiegen ist. Beim Verlassen des Büros wird er in der Tiefgarage Zeuge einer mutmasslichen Entführung, ohne im mindesten darauf zu reagieren. Albert fährt zum Coiffeur und lässt sich den Bart schneiden. Im Radio ist die Rede von einem anonymen Inserat, das auf noch ungeklärte Weise in eine angesehene Tageszeitung eingeschmuggelt worden sei und in der Aufmachung einer amtlichen Bekanntmachung von einer mysteriösen Epidemie berichtet, die ausgebrochen sei. Da es den Verantwortlichen bis zur Stunde nicht gelungen sei, den Erreger zu fassen, bestehe der dringende

Verdacht, dass viele noch Ahnungslose vom Virus befallen seien. Wer angesteckt sei, verspüre einen plötzlichen Drang, ins Freie zu gehen, fühle sich von Orten seiner Vergangenheit angezogen, liebe Sonnenaufgänge, versinke ohne ersichtlichen Grund in tiefe Trauer, behaupte, dass seine Haut immer dünner werde, verschweige die Absicht, einmal etwas Freiwilliges zu tun, und falle unerwartet in einen traumlosen Schlaf. Das sei nur die Spitze des Eisberges, der quer durch unser Land schwimme. «Die Strömungen, die von ihm ausgehen, haben unser Klima verändert. Einige blühen darin auf, einige finden sich damit ab, aber viele leiden darunter. Ein Ende ist noch nicht in Sicht.»
Zuhause reagiert Julia gekränkt auf die unangekündigte Gesichtsveränderung ihres Mannes. Alfred erzählt ihr nichts von seinem Erlebnis in der Tiefgarage, wie er Julia auch verschwiegen hat, dass er vor Jahren zum Abhörfachmann der Firma geworden ist und somit sein Hobby, die Tonjägerei (für die er schon in der Handelsschule seine Leidenschaft entdeckt hatte und die in seinem Heimstudio inzwischen ein ganzes Wohnzimmer beansprucht), zum Beruf gemacht hat. Seine berufliche Schweigepflicht ist ihm offenbar zur Gewohnheit geworden. Er neigt dazu, sich in seine Schwermut zurückzuziehen, und immer öfter flüchtet er sich in seinen Studio-Bastelraum oder in die Badewanne, wo er bis über die Ohren untertaucht. Julia überbrückt ihre temporären Identitäts- und Beziehungskrisen mit Akupunktur oder Migräne. Alfred und Julia haben keine Kinder. Sie wohnen im 16. Stock einer neuen Wohnbausiedlung am Rande der Stadt, umbrandet von einem ständigen Verkehrs- und Fluglärm. Sie essen miteinander, schlafen miteinander und streiten miteinander und leben eigentlich aneinander vorbei – steril wie ihre sterile, moderne Wohnung.
Über die allgegenwärtigen Medien Fernsehen, Radio und Zeitungen hat sich inzwischen die Nachricht von dem Piraten-Inserat verbreitet. Anonyme Berichte bestätigen die bisher von den Behörden verheimlichte Epidemie. Um Hysterie und Panik vorzubeugen, beruft der Bundesrat einen Krisenstab ein und verhängt eine Nachrichtensperre. Die Piratensender «Eisberg» I und II berichten jedoch weiter. Der Bundespräsident berichtet, die Epidemie habe bisher 1291 Bedauernswerte in den Tod getrieben. Auf Grund der bisherigen Untersuchungen scheine es, dass gerade die Anpassungsfähigsten am gefährdetsten seien, dem Virus anheimzufallen. Diese haben offenbar die Aufforderung des Inserates an jene, die die Epidemie-Symptome zeigen, nicht befolgt: «Entweder tun sie dann etwas Freiwilliges oder sie erwachen nicht mehr.»
Bei seinen Wochenend-Besorgungen begegnet Alfred einigen Menschen, die sich auf unterschiedliche Weise gegen die «Epidemie» zur Wehr setzen. Von einem Boot aus richtet sich ein Megaphon-Prediger an die Zuhörer am Ufer: Als «verbrauchter Verdiener», der sich in seine eigenen Angelegenheiten eingemischt hat, will er seine «Angst vor der Angst» loswerden. Er wird von der Polizei abgeführt. Ein Instinktforscher bezeichnet das Interesse an der Technik als Nekrophilie, eine Variante der menschlichen Destruktivität, nachdem der Kühlturm eines Atomkraftwerks riesengross zu sehen war: «Moderne Nekrophile fühlen sich nicht von Leichen oder Exkrementen angezogen, sondern von Maschinen, glänzenden, sauberen Maschinen, Strukturen aus Aluminium und Glas, geräuschlos, geruchlos, ohne Abfälle zu hinterlassen: Wie Eisberge!» Ein Taxichauffeur will nicht mehr zu einem Volk gehören, das gegen seine eigene Mitbestimmung stimmt. Er hat seine Wohnung zur Republik erklärt. Wenn er aus dem Haus geht, ist er im Ausland.
Auch Alfred spürt den Drang, ins Freie zu gehen. Auf seiner Tonjagd frühmorgens im Wald begegnet er in einem traumhaft-visionären Augenblick sich selber und entdeckt, dass die «Epidemie» auch ihn erfasst hat. Er weint, bricht innerlich auf. Ein Nachtwächter (Walo Lüönd) kümmert sich um ihn wie ein Psychiater. Alfred kommt langsam zu sich, er merkt, dass man zwar wortkarg sein kann, aber sprachlos gemacht wird, und er wandelt sich vom Anpassungsversager zum Anpassungsverweigerer, indem er sich der Tontechnik bedient, die er beherrscht. Er tut etwas

«Freiwilliges»: Die Abhöranlage der Firma «dreht» er «um» und enthüllt der ganzen Belegschaft, dass sie von der Leitung bespitzelt werden. Vom Abschieds-Tonband, das er aus Aufnahmen der Mondlandung und der letzten Tage zusammengeschnitten hat, ertönt der Satz: «Ein gigantischer Schritt für mich, aber ein kleiner Schritt für die Menschheit.» Dann trifft sich Alfred mit einem Journalisten, während das Bürohaus, in dem er gearbeitet hat, gesprengt wird und sich eine Staubwolke wie ein Leichentuch über die Umgebung legt.

★

In «Grauzone» beschreibt Fredi M. Murer eindringlich ein Klima, ein Lebensgefühl, eine Atmosphäre des erstickten, entfremdeten Lebens. Die Menschen leben in künstlichen, sterilen Räumen in einem Beton-Niemandsland, permanent von Verkehrslärm umbrandet, von Musik berieselt, von Radio, Fernsehen und Supermarkt abhängig. Das Verbraucher-Individuum ist total angepasst, fremdbestimmt und kontrolliert. Murer hat ein ungeheuer direktes optisches und akustisches Netz gewoben, um diese Landschaft und dieses Klima der grauen Mittelmässigkeit und Verunsicherung einzufangen und sinnlich erfahrbar zu machen. Murer ist «das Risiko, dass diese ‹Prädikate› unter Umständen dem Film selbst zuerkannt werden könnten», bewusst eingegangen. «Wer identifiziert sich im Kino schon gerne mit Anpassern und Bewusstseinsleichen?» Wer genau hinschauen und hinhören kann, wird hinter der sich langsam entwickelnden, unspektakulären Story verschiedene Ebenen und vielfältige Bezüge zu unserer Realität entdecken. Geradezu virtuos hat Murer beispielsweise das Motiv der Enge und Begrenztheit durch den ganzen Film variiert, indem er permanent Mauern, Wände, enge Räume, geschlossene Türen, Gitter, Abschrankungen, Unterführungen, TV-Überwachung undsoweiter zeigt. Mindestens so reich und subtil ist die Tonspur gestaltet, und die Kamera agiert so leise und verstohlen wie auf Samtpfoten. Neben dieser minutiösen handwerklichen und eigenwilligen künstlerischen Leistung wiegt einiges, was ich als Mangel empfunden habe, gering – etwa der unsicher wirkende Rhythmus gegen den Schluss des Films, nach der Episode mit dem Nachtwächter, oder der zu kalt und unbeteiligt wirkende Giovanni Früh.

★

Fredi M. Murer hat seinen Film treffend einen «fiktiven Dokumentarfilm» genannt, das heisst, eine fiktive Geschichte spielt auf einem dokumentarischen Hintergrund. Geographisch spielt sie in der Randzone der Stadt Zürich, zeitlich umspannt sie ein verlängertes Wochenende von rund 67 Stunden, die ungefähr proportional zu Tag- und Nachtanteilen auf 90 Film-Minuten verkürzt sind. Die Chronologie der Ereignisse ist mit der Chronologie des Films identisch. Die zeitlineare Erzählweise, die keine Rückblenden, sondern nur Kontinuität, Ortswechsel und Ellipsen als Schnittmöglichkeit erlaubt, folgt einer «Dramaturgie der laufenden Zeit». Häufige genaue Zeitangaben, als Stilmittel bewusst eingesetzt, weil die Allgegenwart der Quarzzeit auch in bezug auf den Filminhalt eine Rolle spielt, erlauben beispielsweise, «die Grösse des Zeitsprungs zwischen zwei Situationen (Ellipse) festzulegen oder die Zeitkontinuität bei einem Orts- und Schnittwechsel sichtbar zu machen» (Murer). Ein weiteres Merkmal dieses dokumentarischen Stils ist die an den Urner Bergler-Film erinnernde «ethnographische Genauigkeit», mit der Alfred und Julias «Lebensklima» gezeichnet ist. Trotzdem ist es kein trockener Report geworden, sondern eine «filmische Dichtung im Werktagsgewand». Diese Dichtung lebt in Grautönen, sie ist nicht grell und weder heiter noch humorvoll, aber stellenweise voller Ironie und mit einer Prise typisch Murerschen Sarkasmus' gewürzt. «Meinem ‹Prinzip Hoffnung› folgend, habe ich ... – wenigstens im Film – versucht, die UTOPIE nicht ganz zu verlieren: Eine ‹mysteriöse Epidemie› bricht aus: Wer von ihr befallen wird, hat eine Chance zu überleben» (Fredi Murer. – Vgl. auch das Interview mit Murer in der letzten Nummer).

Franz Ulrich

Die Angst des Tormanns beim Elfmeter

BR Deutschland 1971. Regie: Wim Wenders (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 79/277)

Ein Fussballtorwart wird wegen Reklamierens vom Platz gestellt, mietet sich ein Zimmer in einer billigen Absteige, erdrosselt zerstreut eine Kinokassiererin, die er sich am Vorabend geholt hat, zieht aufs Land, ans Ende der Welt, wo die Strassen Westeuropas an Stacheldraht enden, trifft eine alte Bekannte und wartet auf Godot.
Eine lapidare, ja belanglose Geschichte. Es gibt wohl nur wenige Autoren, die einer solchen Drei-Groschen-Geschichte Atmosphäre abringen können. Einer von ihnen wäre wohl Alfred Hitchcock, der König der (Film)-Handwerker, welcher diese drei Zeilen Treatment bestimmt in neunzig Minuten Suspence, Ironie und Unwiderstehlichkeit verpackt hätte, oder eben ein hypernarzisstischer, sensibler, sich nur mit seiner eigenen Person und seinem persönlichen sozialen Umfeld beschäftigender Schriftsteller wie Peter Handke.
Selten war denn auch eine Literaturverfilmung sinnloser und überflüssiger als jene von Handkes Elfmeterangst. Seine Erzählung liest sich selbst schon stellenweise wie ein Film. Seine Aneinanderreihung von Bildern und Einstellungen, seine Abfolge von Handlungsfetzen zeichnet er derart visualisierbar, dass der Leser wenig Mühe hat, das Geschehen als eine Art Filmablauf nachzuvollziehen. Im Gegenteil, ein filmisches Lesen drängt sich bei seinem Stil geradezu auf und Handke weckt denn auch den Eindruck, dass ihm die Entscheidung zwischen den beiden Medien Film oder Text nur schwerlich zugunsten des letzteren gefallen ist. Die nachträgliche Übertragung auf die Leinwand bringt Handkes Erzählung weder Ergänzung noch Alternative und auch keine neue Anregung für die Phantasie des Lesers beziehungsweise des Zuschauers, sie bringt vielmehr eine Verarmung, eine Einschränkung des Vorstellungsvermögens. So wundert denn wenig, wenn Handke beim Konsumenten Neugier und Spannung schürt, Wenders hingegen lediglich ein Gähnen. Als Beispiel diene eine zufällig herausgegriffene, aber typische Textstelle:

«Eine Zeitlang ging er zwischen den Häusern herum. In einem Café drückte er einige Platten, nachdem der Wirt den Musikautomaten eingeschaltet hatte; noch bevor alle Platten gespielt hatten, war er hinausgegangen; draussen hörte er, wie der Wirt den Stecker wieder herauszog. Auf den Bänken sassen die Schulkinder, die auf den Autobus warteten.» Nun sage mir jemand, was hier noch verfilmt werden soll. Wenders kann auch nur ein Wirtshausdekor mit Jukebox aufstellen, und das kann ich mir auch selber vorstellen. Auch um einen österreichischen Provinzwirt zu assoziieren, brauche ich keine Filmerei. Ein blosses Übertragen von Geschehnis von einem Medium ins andere, ohne Interpretation, ohne Verfremdung, ohne neue Betrachtungsweise, ist unkreativ, Selbstzweck. Wenders hat sich darauf beschränkt, den Text zu vergegenständlichen und da und dort die Handlungsgeschwindigkeit zu ändern. Seine oft übertrieben kurzen Einstellungen wirken aber verwirrend und hektisch im gemächlichen Zeitablauf der Handlung und in der statischen Kameraarbeit. Wenders Bewunderung für die narzisstisch-analytische Arbeit Handkes ist durchaus legitim. Aber er hätte als Hommage an Handke das Buch auch schlicht ein zweites oder drittes Mal lesen können...

Ich kann es nicht lassen, noch eine zweite Textstelle zu zitieren – für jene, die noch nicht glauben, dass «Die Angst des Tormanns beim Elfmeter» nicht verfilmt zu werden braucht: «Da das Kino am Samstag Nachtvorstellung hatte, kam Bloch sogar noch zu früh. Er ging in ein Selbstbedienungsrestaurant in der Nähe und ass im Stehen eine Frikadelle. Er versuchte, der Kellnerin in möglichst kurzer Zeit einen Witz zu erzählen; als die Zeit um war und er den Witz noch immer nicht fertig erzählt hatte, brach er mitten im Satz ab und zahlte. Die Kellnerin lachte.

Auf der Strasse traf er einen Bekannten, der ihn um Geld anging. Bloch beschimpfte ihn. Als der Betrunkene Bloch ans Hemd fasste, wurde die Strasse dunkel. Der Betrunkene liess die Hand erschrocken fallen...».

Alles klar. Wozu noch Zelluloid verschwenden?

Grosse Mühe scheint Wenders damals auch noch mit der Schauspielerführung gehabt zu haben. Seine Darsteller vermitteln einen ungewöhnlich verkrampften Eindruck, der Zuschauer erwartet jeden Augenblick, dass einer im Team aus der Rolle fällt und unvermittelt in die Kamera blickt. Das hat nichts mit sprödem Inszenierungsstil oder Darstellung von Kommunikationslosigkeit zu tun. Hier ist es Wenders schlicht noch nicht gelungen, eine Identifikationsbrücke zwischen dem Schauspieler und seiner Rolle zu schlagen. Einen grossen Vorwurf kann man ihm aber kaum daraus machen. Schauspielerführung ist im wesentlichen eine Frage von Alter und Routine, und letztere wurde auch dem heute 34jährigen Wenders nicht in die Wiege gelegt.

«Die Angst des Tormanns beim Elfmeter» ist 1971, kurz nach seinem Studium an der Münchner Hochschule für Film und Fernsehen, entstanden, als Versuch eines Kinofilms gewissermassen. Und so ist der Film denn auch zu konsumieren: als Arbeit eines Dilettanten, von dem man heute weiss, dass er das Glück und Talent hatte, dieses Stadium bald zu überwinden, und von dem man später überzeugende Arbeiten sehen konnte. Wenders wird denn auch die nicht ungeteilte Euphorie über seinen Erstling durchaus verschmerzen können.

Urs Odermatt

Radiohören im Auto

rpd. Weit mehr als die Hälfte aller Autos sind heute mit einem Autoradio ausgerüstet. Dennoch haben immer noch viele Hörer Mühe, ihr «fahrbares Radio» optimal zu nutzen. Radio DRS hat daher in Zusammenarbeit mit «Pro Radio Television» und PTT einen Prospekt «Radiohören im Auto» geschaffen, der den Hörer über die spezielle Empfangssituation im Auto informiert und ihm praktische Tips vermittelt. Bezogen werden kann dieser Prospekt – gegen Einsendung eines frankierten, an sich selbst adressierten Querformat-Briefumschlages – bei: Pressestelle Radio DRS, Kennwort «Autoradio», Postfach, 4024 Basel.