

**Zeitschrift:** Zoom-Filmberater  
**Herausgeber:** Vereinigung evangelisch-reformierter Kirchen der deutschsprachigen Schweiz für kirchliche Film-, Radio- und Fernseharbeit ; Schweizerischer katholischer Volksverein  
**Band:** 32 (1980)  
**Heft:** 18  
  
**Artikel:** Betroffenheit durch Identifikation  
**Autor:** Jaeggi, Urs  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-933087>

### **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:** 14.07.2025

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

Die im Film dargestellte Situation, die eigene Existenz der Zuschauer und die darin angestossenen Grundfragen christlichen Glaubens kommen auf diese Weise miteinander in einen lebendigen Prozess, der im persönlich engagierten Gespräch der Teilnehmer seine Entsprechung findet. Dabei ergeben sich für den Zuschauer und den Gesprächsteilnehmer überraschende Entdeckungen, wenn er mit anderen erfährt, wie vielfältig Personen und Handlung zu «Auslösern» werden können; wenn er entdeckt, wie die Hauptpersonen des Films zugleich auch Anteile seiner selbst sein können: die engagiert fromme Schwester Agnes, die so leicht belehrend wirken kann (weil sie nicht für sich behält, was ihr wichtig ist) – der selbstbewusste, fast eingebil-dete, aggressiv wirkende Besserwisser Dr. Scholz, der erst nachdenklich wird, wenn ihm das Leben ein Bein stellt – die aufgeschlossene und doch so ungesicherte Marianne, die sich ihr Suchen nicht mit frommen oder klugen Sprüchen erspart – und schliesslich der schillernde Dr. Sryananda, der mit seiner vornehmen Andersheit fasziniert und zugleich provoziert. Welch ein Schauspiel, in diesen Figuren als Zuschauer mir selber mit meinen verschiedenen Seiten und Verhaltensmöglichkeiten auf die Spur zu kommen und mich gerade deshalb persönlich verwickeln zu lassen in das, was mir «vor-gespielt» oder «vor-gesagt» wird!

### *Der Film braucht das Gespräch*

Weil in dieser Sendereihe Leben zu-meist nicht zum blossen Beispiel für eine «höhere Wahrheit» verkürzt ist, wird erfahrbar, wie wenig Glaube sich mit Theorie («Wissen von Glaubensdingen») begnügen kann. Wo Christen, praktizierende wie distanzierte, miteinander in ein Gespräch über ihre gebrochenen Erfahrungen mit dem Glauben finden, verwirklicht sich die Lernchance dieser Fernsehreihe.

«Glaubensgespräche, ... wie sie uns (hier) nahegelegt werden, gehen davon aus, dass unser Leben voll ist von Begebenheiten, die über sich hinausweisen,

die Fragen zurücklassen, die uns hinweisen auf den Weg zum Letztgültigen. Wenn wir diesen beschwerlichen Weg (in Gemeinschaft mit anderen) gehen, wenn wir uns durch Sackgassen nicht endgültig entmutigen lassen, wenn wir uns nicht einbliden, eine Abkürzung führe auch ans Ziel, dann eröffnen sich neue Möglichkeiten. Die Botschaft Jesu, die uns doch oft trotz ehrlichem Bemühen fremd bleibt, kann sich als etwas erweisen, das auch in *mein* Leben gesprochen ist, denn: *Jesus* ist in seinen Reden, seinen Gleichnissen ausgegangen vom alltäglichen Leben. Zwar haben sich seither beinahe die gesamten Lebensumstände geändert, aber die Grunderfahrungen des Menschen sind sehr ähnlich geblieben. Die Worte Jesu, die den damaligen Menschen beunruhigt, herausgefordert, getröstet, ermutigt, befreit und verändert haben, können uns deshalb heute in gleicher Weise berühren...» (A. Heggli).

Andreas Imhasly-Humberg

### **Betroffenheit durch Identifikation**

Warum, so wird man fragen müssen, haben die Autoren des Medienverbund-Projektes «Warum Christen glauben» als gesprächsauslösenden Faktor eine fiktive, erfundene Geschichte gewählt? Warum haben sie, um möglichst nahe an der Realität zu bleiben, nicht das Mittel des Dokumentarischen vorgezogen?

### *Über die Rolle der Fiktion*

Die Fragen sind berechtigt, weil der dokumentarische Film, gleichgültig ob er in Kinos (und kinoähnlichen Spielstellen) oder im Fernsehen gezeigt wird, in den Augen des Betrachters, das heisst in einem ihm anezogenen Bewusstsein, nach wie vor als der Wirklichkeit nächstehend gilt als der fiktive Film. Zwar hat sich, vor allem in jüngster Zeit und im Zusammenhang mit einer etwas kritischeren Haltung gegenüber dem Fernsehen, doch die Erkenntnis eingestellt,

dass auch der dokumentarische Film nicht objektiv im eigentlichen Sinn des Wortes ist, sondern Wirklichkeit nur ausschnittsweise und aus einer von den Autoren geprägten Sicht wiedergibt. Dennoch vermittelt der dokumentarische Film aus naheliegenden Gründen mehr Authentizität als der fiktive, den wir vor allem als Spielfilm kennen.

Die Autoren von «Warum Christen glauben», die zweifellos Wirklichkeit wiedergeben wollen – nämlich die Realität des gelebten Glaubens und des aus ihm wachsenden Mutes zur Lebensbewältigung –, mussten sich zwischen zwei Möglichkeiten entscheiden: Sie konnten versuchen, die Frage, die sie in ihrem Filmtitel stellen, mit dokumentarisch aufgearbeitetem authentischem Material gewissermassen im Beweisverfahren zu beantworten. Sie hatten aber auch die Wahl, mit einer konstruierten Fallstudie, die im Gegensatz zum dokumentarischen Vorgehen nicht an den Intellekt des Zuschauers, sondern mehr und eindeutiger an seine Emotionen appelliert, den Sinn und die Wohltat eines starken Glaubens demonstrativ darzustellen. Dass sie den zweiten Weg wählten, hat neben ökonomischen Gründen – in der kurzen zur Verfügung stehenden Sendezeit lässt sich mit einem demonstrativen Fiktionsstil mehr aussagen als mit einer beweisführenden Dokumentation, die weit ausholen muss, um alle Gesichtspunkte einzubringen – auch didaktische Aspekte.

### *Die Erfahrung mit «Holocaust»*

Als 1978/79 die Fernsehserie «Holocaust» in der Bundesrepublik Deutschland und in der Schweiz ausgestrahlt wurde, fand ein Phänomen eine Bestätigung, um welches Medienwissenschaftler, -forscher und -publizisten längst wussten: Mehr als alle eindrucksvollen Dokumentarfilme über die Judenverfolgung und -vernichtung durch die deutschen Nationalsozialisten – erwähnt seien hier Erwin Leisers bemerkenswerte Kompilationsfilme «Mein Kampf», «Deutschland, erwache!» und «Eichmann und das Dritte Reich» – lö-



«Mein Leben war schön!» – Ulrike Menzel wartet auf das lebensentscheidende Ergebnis einer Untersuchung.

Aus Folge 9: «Brot und Wein», Thema: Eucharistie.

ste der vierteilige amerikanische Fernsehfilm Betroffenheit aus. Natürlich wurde über die Verbreitung durch das Fernsehen – und die vorausgegangene Information aus den Vereinigten Staaten, wo die Serie schon früher Aufsehen erregt hatte – ein ungleich grösseres Publikum erreicht, als das mit dem Film im Kino jemals möglich wäre, aber daraus resultiert das gewaltige Echo und die sichtbare Erschütterung nicht allein. Die starke Reaktion hat einen ganz anderen Hintergrund. An einem Beispiel soll er verdeutlicht werden: Als nicht direkt Betroffene vermag uns die Zahl von täglich 6000 aus dem Warschauer Ghetto in die Vernichtungslager von Auschwitz und Treblinka deportierten Juden nicht im notwendigen Masse aufzurütteln. Die Zahl bleibt abstrakt, und die dahinter stehenden Schicksale verbergen sich in der Anonymität. Gewiss regen sich – nimmt man davon Kenntnis – Gefühle wie Mitleid, Erbitterung oder

auch Wut, aber letztlich vermögen wir das Ungeheuerliche nicht zu begreifen. Unser Verstand und unser logisches Denkvermögen reichen zum wirklichen Verstehen gar nicht aus.

Anders verhalten wir uns beim Anblick jener Fotografie, welche die Runde um die Welt machte und die heute wie ein Symbol für das Elend aller Deportierten und die Niedertracht ihrer Häscher steht: Ein kleiner Bub, mager, den Kopf mit einer Mütze bedeckt, wird in einem Sammeltransport aus dem Warschauer Ghetto abgeführt. Die Hände hält er über den Kopf erhoben, denn im Hintergrund steht ein Soldat mit der Waffe im Anschlag. Die Augen des Bubens drücken Angst und Verzweiflung aus. Diese Fotografie löst Betroffenheit aus. Im Gesicht des Jungen, von dem wir heute wissen, dass er in den Tod geschickt wird, wird für jeden Menschen, der nicht durch und durch verroht ist, die Not und die Verzweiflung der 6000 begreifbar. Aus der abstrakten Zahl werden Menschenschicksale. Genau mit diesem Mittel arbeitet «Holocaust».

Der Grundsatz von «Holocaust» besteht darin, die Abstraktion der Geschichtsschreibung aufzuheben und an ihre Stelle Schicksale zu setzen: Schicksale, die nachvollziehbar sind. Dazu wurden von den Autoren Gerald Green und Marvin Chomsky eigens zwei Familien erfunden, in deren Leben sich – einem dramaturgischen Kunstgriff folgend – die Ereignisse der Zeit dramatisch spiegeln. So sind es nicht anonyme Menschen wie in den russischen, amerikanischen, französischen und deutschen Dokumentarfilmen, die der Betrachter in den Konzentrationslagern sieht, sondern Personen, die er im Verlaufe des Filmes kennen- und vielleicht auch liebgelernt hat und mit deren Eigenarten er vertraut geworden ist, ja sie vielleicht gar als die eigenen wiedererkannt hat. Echte Anteilnahme stellt sich aufgrund von Identifikation ein. Identifikation heisst, sich seelisch an einen anderen Menschen zu binden, sich seine Ideale, seine Weltanschauung und seine Werturteile zu eigen zu machen. Die Familie Weiss als Opfer der Judenverfolgung ist so konstruiert, dass sie

Identifikationsmöglichkeiten noch und noch anbietet. Und auch die Familie Dorf, in deren Schoss das Böse inkarniert ist, lässt sich identifizieren, weil ihre Handlungsweise, getrieben durch Karrieredenken, Ehrgeiz und kleinbürgerliche Denkungsart, nicht mystifiziert, ins Dämonische verzerrt wird, sondern nachvollziehbar ist: aus eigener Erfahrung gewissermassen.

### *Nicht historische Wirklichkeit, aber Wahrhaftigkeit*

Die dramaturgische Polarisierung zwischen Mördern und Opfern, zwischen Bösen und Guten, letztlich dargestellt in der Konfrontation der beiden Familien Dorf und Weiss, führt gezwungenermassen zu mancherlei Vereinfachungen, Verkürzungen und Verzerrungen. Geschichte wird da zugunsten einer einschlägigen filmischen Dramaturgie zu rechtgebogen und vergrößert, mit dem einzigen Ziel, ein Maximum an Identifikation und Emotion zu erzielen. Nicht mit logischer Argumentation wird der Betrachter mit dem Holocaust bekanntgemacht, sondern er wird auf der Ebene seiner Gefühle abgeholt und gewissermassen an die Seite der Opfer gezerrt, um mit ihnen Angst auszustehen, sich zu fürchten, zu leiden.

Diese dramaturgische Methode ist nicht neu. Vor allem der amerikanische Film hat sie über Jahre hinweg entwickelt und in ihrer Wirksamkeit erprobt. Natürlich hat sie auch ihre Grenzen. An «Holocaust» gemessen, treten sie etwa da zutage, wo der interessierte Zuschauer gerne etwas Näheres über die Hintergründe des Antisemitismus erfahren möchte. Hintergrund bietet die Fernsehserie kaum. Den muss sich der Zuschauer selber beschaffen. Das ist auch bei andern Fiktionsfilmen so. Erinnerung sei hier, um ein markantes und vielbeachtetes Beispiel zu nennen, an «*The China Syndrome*» von James Bridges, der dem Filmbesucher die unheimlichen Perspektiven einer Kernkraftwerkpanne dramatisch vor Augen führt. Auch hier wird der Hintergrund (Wahrscheinlichkeit eines Zwischenfalls, technischer

und physikalischer Vorgang, Sicherheitstechnische Aspekte durch den Ausschluss von Risiken usw.) zugunsten einer Polarisierung des Problems auf menschliches Versagen aufgrund von Profitgier und Korruption vernachlässigt. Hier wie in «Holocaust» werden wesentliche Teile der Wirklichkeit ausgeklammert und zugunsten der Dramaturgie bewusst vernachlässigt. Da finden denn die Kritiker mögliche Ansatzpunkte zu einer negativen Beurteilung. Aber es gibt nun neben einer Wirklichkeit der Ereignisse auch eine Wahrhaftigkeit, die sich weniger an äusserlichen Fakten als an der geistigen Haltung messen lässt. Damit gehen sowohl die Autoren von «Holocaust» wie von «The China Syndrom» sehr sorgfältig um. Obschon manches exemplarisch und damit vereinfacht, modellhaft dargestellt wird, stimmt der Gesamtzusammenhang. Das ist letztlich entscheidend und bestimmt die Qualität einer fiktiven Geschichte.

### *Fakten als Ausgangspunkt*

Um Irrtümern vorzubeugen: Es kann hier keineswegs darum gehen, geschickt konstruierte Fiktion gegen wissenschaftliche Arbeit und Dokumentierung auszuspielen. Letztere bilden die unerlässlichen Grundlagen, auf denen die Fiktion, soll sie glaubwürdig und relevant sein, aufzubauen hat. Ohne die Arbeit der Historiker, ohne die unzähligen schriftlichen, fotografischen und filmischen Dokumente, ohne die Überlieferung der Betroffenen, wäre eine Fernsehserie wie «Holocaust» gar nie möglich geworden. Ihre Qualität kann man daran messen, wie sie mit dem ihr anvertrauten Grundlagenmaterial umgegangen ist. Und ihre Wahrhaftigkeit beruht auf dem Grad der Wahrscheinlichkeit, mit der Fiktion und Wirklichkeit austauschbar werden. Mit anderen Worten: Fiktion wird um so glaubwürdiger und damit wirksamer, je mehr sie den Fakten und damit der Wirklichkeit entspricht.

Von der Möglichkeit, mit den Mitteln der Fiktion Identifikation zu schaffen

und damit über die Emotion des Zuschauers Betroffenheit auszulösen, sind auch die Autoren der Fernsehreihe «Warum Christen glauben» ausgegangen. Erklärte Absicht der Serie ist es, über die Betroffenheit, die sich durch Identifikation einstellt, Bewusstsein zu erzielen. Das hat «Warum Christen glauben» mit «Holocaust» gemeinsam. Das Vorgehen ist legitim. Es ist es um so mehr, als sich Probleme im Bereich des Glaubens schlecht dokumentieren lassen. Dafür gibt es verschiedene Gründe. Da ist einerseits Glauben etwas, das sich dem Vernunftmässigen vielfach entzieht und viel mit einer inneren geistigen Haltung und Bereitschaft zu tun hat. So etwas lässt sich mit einer Kamera kaum beobachten. Andererseits findet Glauben zu einem wesentlichen Teil nicht im öffentlichen, sondern in einem sehr persönlichen, intimen Bereich statt. Innerste Empfindungen und Glaubenserlebnisse werden zumal in einer säkularisierten Welt nicht leicht preisgegeben und an die Öffentlichkeit gebracht. Die fiktive Geschichte, als Modellfall gestaltet, aber erlaubt es, aufgrund von Fallstudien und unter Wahrung der Intimsphäre Betroffener, mit Schauspielern bestimmte Situationen darzustellen, in welche der Dokumentarfilm nie eindringen dürfte.

Um dem Fernsehzuschauer den Zugang zu erleichtern, haben die Autoren von

---

Dieser Artikel – wie auch jener der Drehbuchautorin Lida Winiewicz – ist bereits in der «Reformatio» Nr.5, Mai 1980, erschienen. Wir möchten in diesem Zusammenhang auf diese «Reformatio»-Nummer aufmerksam machen, die unter dem Titel «Fernsehen – Medium zur Kommunikation des Lebens und Glaubens?» nicht nur einlässlich auf das Medienverbund-Projekt «Warum Christen glauben» eingeht, sondern auch grundsätzliche Aspekte und Möglichkeiten des Fernsehens beleuchtet. Die Zeitschrift kann bei der Druckerei Benteli AG, 3018 Bern, oder auch über den Buchhandel bestellt werden. Preis: Fr.5.50.

«Warum Christen glauben» ihre fiktiven Geschichten sehr bewusst in einem überschaubaren Raum (Spital) angesiedelt, wo sich Probleme um Glaubensfragen fast gezwungenermassen ergeben und auch Emotionen eine wesentliche Rolle spielen. Zudem treten dort Situationen ein, die jedem Menschen begegnen können, was wiederum die Identifikation erleichtert. Bewusst überschaubar wird auch das Personeninventar gehalten. Fast in jeder Episode treten die gleichen Protagonisten auf und werden bald zu Vertrauten der regelmässigen Fernsehzuschauer. Die Geschichten selber sind sehr einfach, fast klischeehaft gehalten und sehr zweckbestimmt auf die Exposition einer Glaubensfrage ausgerichtet. Absicht der Filme ist es, Gespräche zu diesen Glaubensfragen auszulösen.

Die Filme zu «Warum Christen glauben» werden, wie jede Fiktion, auf ihre innere Wahrheit, auf ihre Wahrhaftigkeit hin geprüft werden müssen. Zu fragen ist, ob der Gesamtzusammenhang trotz den notwendigen Vereinfachungen und der Modellhaftigkeit noch gewahrt ist, ob die Protagonisten als Identifikationsfiguren taugen, ob sich Betroffenheit einstellt und über sie hinaus ein Bewusstsein sich bildet, kurz, ob die gewählte Dramaturgie dem Anliegen gerecht wird. Dass die Filme offensichtlich nicht für sich allein sprechen, sondern einer Nachbearbeitung bedürfen, der Diskussionsanstoss also verbal verstärkt werden muss, ist ein Hinweis, dass die Filme des Medienverbund-Projektes «Warum Christen glauben» einer solchen Überprüfung nicht in allen Teilen standhalten. Durch einen Prozess der Simplifizierung haben sich die fiktiven Geschichten von der Wirklichkeit zu weit entfernt. Dadurch werden emotionale Betroffenheit ebenso wie Identifikation weitgehend fehlgeleitet. Das Prinzip der Bewusstseinsbildung über die fiktive Darstellung beruht nicht auf der Erfindung modellhafter Geschichten, sondern auf deren Bezug zur Realität.

Urs Jaeggi

## Von der theologischen Abhandlung zur filmischen Spielhandlung

Der Weg von der theologischen Abhandlung zur filmischen Spielhandlung war, aus der Sicht der Drehbuchautorin, steinig.

Vor allem wollte ich ihn nicht gehen. Ich fand mich total ungeeignet für das Unterfangen. Mein persönliches Verhältnis zum Christentum – und bei diesem Auftrag liess es sich nicht als Privatsache abtun – ähnelt am ehesten jenem der Schwester Marianne: Ich würde gern glauben, wenn ich könnte.

Das sagte ich auch Herrn Feisst, dem Initiator der Reihe, und erwartete betrübt Nicken. Ich hatte mich geirrt. Sendungen Überzeugter für Überzeugte, fand er, gäbe es genug. Ihm ginge es vielmehr darum, den «Anderen» entgegenzukommen, den Menschen meines Schlags, den Fragenden, Suchenden, jenen, deren es Hunderttausende gibt, Menschen, die sonntags nicht in die Kirche gehen, vor Tisch nicht beten, nicht kirchlich geheiratet haben, sich aber dennoch bemühen, und zwar nach besten Kräften, ihr Tagewerk zu tun, einander zu respektieren und ihre Kinder zu halbwegs friedlichen Menschen zu erziehen. Solche Menschen, meinte Herr Feisst, und auch ich meine es aus Erfahrung, erführen nicht ungern mehr über jene Anderen, die glauben, denn die Tatsache, dass die es tun, beschäftigt sie mehr, als sie selbst wissen und für möglich halten.

Warum glauben diese Anderen, fragt man sich in Grenzsituationen, was befähigt sie dazu? Begnadung? Unwissenheit? Angst? Naivität? Seelengrösse?

Die Möglichkeit, Fragen zu stellen, war überaus verlockend. Ausserdem: Drehbuchschreiben ist meine Profession. Ich sagte «ja» und ich habe es während der Arbeit oft bereut. (Im nachhinein nicht, aber davon wird noch die Rede sein.)

Die Arbeit erwies sich nämlich schon sehr bald als überaus schwierig, das zu Leistende als Utopie. Wie sollte man Theologie in Spielhandlung umsetzen, ohne erstere zu verwässern, letztere zu überfrachten? Hätte ich mein Gagedrittel nicht schon verjubelt gehabt – bei