

Die sieben Todsünden

Autor(en): **Loretan, Matthias**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zoom-Filmberater**

Band (Jahr): **32 (1980)**

Heft 20

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-933095>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Die sieben Todsünden

Überlegungen zur ethischen Bedeutung

Am 23. Oktober beginnt das Fernsehen DRS mit der Ausstrahlung des Zyklus «Die sieben Todsünden». Im Abstand von je einem Monat werden die sieben Filme bis zum April des nächsten Jahres ausgestrahlt. Fünf Filme sind bereits fertiggestellt, vier Werke wurden kürzlich in Zürich der Presse vorgeführt. In einem ersten Artikel zu diesen Fernsehfilmen stellt Matthias Loretan Überlegungen zur ethischen und gesellschaftspolitischen Bedeutung dieses Zyklus an. Er versucht sein Thema exemplarisch vor allem anhand des ersten Films «Faulheit oder Der hinkende Alois» von Georg Radanowicz zu bearbeiten. Über die anderen Filme und insbesondere über die Bedeutung dieses 4,4 Millionenprojektes inbezug auf das Verhältnis von unabhängigem Schweizer Filmschaffen und Fernsehen DRS (vergleiche auch ZOOM-FB 22/79, Seite 1) werden wir später berichten.

Vor zweieinhalb Jahren hat die Nemo Film AG, Zürich, die 1971 gegründet wurde und in der zurzeit zehn freie Filmschaffende zusammengeschlossen sind, der Abteilung Dramatik des Fernsehens DRS den Vorschlag gemacht, unter dem Titel «Die sieben Todsünden» eine Reihe von Sketches von je ungefähr 15 Minuten Dauer zu produzieren. Die sieben Episoden sollten zeigen, «wie gerade die Unfähigkeit des Schweizers, faul zu sein, wirklich zornig zu werden, sich der Völlerei hinzugeben undsoweiter, ihm vielleicht gerade vor seinem eigenen Glück stehen kann». Die einzelnen Themen sollten «auf ironische und eher liebevolle als böartige Weise etwas über schweizerische Wirklichkeit aussagen» (aus dem Presse-text).

Dieser ursprüngliche Plan erfuhr schon in der ersten Phase eine entscheidende

Veränderung. Da in der «Programmstruktur 80» – entgegen der ursprünglichen Absicht – kein Sendegefäss für Sketches von ungefähr 15 Minutenlänge vorgesehen war, erhielt die Nemo-Film den Auftrag, Drehbücher für 60-minütige Filme auszuarbeiten. Dabei wurde die Idee einer eigentlichen Serie zugunsten selbständiger Einzelfilme aufgegeben.

Christlicher Kanon von archetypischen Moraldefekten

Allen Filmen gemeinsam ist ihr Bezug zu einem bestimmten Lasterkatalog. Die Einteilung und Klassifikation dieses Lasterkatalogs in sieben Hauptsünden gehen auf Papst Gregor den Grossen (Wende 6./7. Jahrhundert) zurück. Seiner theologischen Auffassung entsprechend sind die Hauptsünden Ausstrahlungen des erbsündlichen Hochmuts (superbia). Als die sieben «Todsünden» (nach dem Selbstverständnis der traditionellen, katholischen Moraltheologie müssten sie eigentlich «Hauptsünden», «péchés capitaux» heissen) gelten dabei: Hoffart, Neid, Zorn, Geiz, Unkeuschheit, Unmässigkeit und religiös-sittliche Trägheit. Diese Klassifikation wurde im 13. Jahrhundert von Thomas von Aquin in leicht veränderter Form übernommen und systematisch entfaltet. Seither hat sich dieser Lasterkatalog als klassischer christlicher Kanon archetypischer Moraldefekte vor allem im katholischen Raum bis in die jüngste Vergangenheit hinein durchgesetzt (zum Beispiel im Katechismus des Bistums Basel in der 1948 datierten Ausgabe).

Heute ist es allerdings um die Lasterkataloge eher ruhiger geworden. Kaum ein Moraltheologe und nur noch wenige Prediger sehen im Einschärfen der La-

sterkataloge einen Beitrag zur Lösung von heutigen ethischen Problemstellungen. In weiten Kreisen sind die Laster nur noch in ironischer Signalisierung lebendig (vergleiche etwa Brechts Ballett «Die sieben Todsünden»). Umso mehr interessiert es, wenn sieben Filmautoren in Zusammenarbeit mit dem Fernsehen DRS dieses mittlerweile schon fast vergessene Thema wieder aufgreifen. Was ergibt sich daraus für einen Sinn? – Versuchen wir, diese Frage an die gesehenen Filme heranzutragen.

Faulheit oder Der hinkende Alois

Alois, Ende 50, früher Matrose auf dem Rhein, wohnt allein in einem kleinen gemieteten Häuschen in Wisen. Alois (gespielt von Klaus Steiger) liest viel in seinem Konversationslexikon, macht Gelegenheitsarbeiten und gilt als faul, weil er nur gerade das Nötigste arbeitet. Da er mit einem Bein hinkt, weiss er seine Faulheit immer geschickt zu entschuldigen. Er macht Schulden, wird betriebs- und gepfändet, bis die Gemeindebehörden eingreifen.

Alois hat neben der eher feindselig gestimmten dörflichen Bevölkerung einige Freunde. Da ist Direktor Fink, Besitzer der Zementfabrik, der an dem Original Alois Gefallen findet und eine gewisse Verwandtschaft spürt. Dann die junge Serviertochter Heidi im «Löwen», in deren Verhältnis zum dreissig Jahre älteren Alois sogar ein Funken Erotik aufblitzt. Der beste Freund von Alois ist der 12jährige Albi Koch, Sohn von Alois' Wohnungsvermieter, mit dem er liest, studiert und Ausflüge macht.

Die fromme Schwester, die beim Dorfpfarrer als Haushälterin amtiert, schenkt dem missratenen Bruder eine Reise nach Lourdes. Die Wallfahrt wirkt Wunder: Alois kehrt, von seinem Hinken geheilt, zurück. Nun ist er der Held und wird gefeiert und bewundert. Einzig dem Buben erklärt er, wie das «Wunder» zustande kam: «J cha scho no, aber i muess nümme» (gemeint ist das Hinken).

Der Autor schildert die Figur des als faul geltenden Alois mit kritischer Sympa-

thie. Alois wird dargestellt als ein Verweigerer, der sich nicht fraglos in die dörfliche Ordnung und Sauberkeit, in eine harte Arbeitsmoral einspannen lässt. Die Musse, seine Zufriedenheit, der anschauliche Zugewinn an Lebensqualität sind die «Argumente» seiner Lebenshaltung. Mit dieser Lebenshaltung steht Alois in einer gestörten und streckenweise polemischen Kommunikation zur Dorfbevölkerung. Er nützt einzelne Bewohner in ihren Sturheiten und Blindheiten aus. Dadurch wird er selbst zu einer problematischen Figur, die vom Zuschauer nicht unbesehen als Held einfach übernommen werden kann. Alois ist kein Vorbild. Als Figur gibt er aber zu denken auf.

Völlerei – Neid – Stolz

Zu ähnlich differenzierenden Neuinterpretationen der Gefährdungen sittlichen Handelns kommen auch die andern

Die ersten vier «Todsünden»

«*Faulheit oder Der hinkende Alois*», Drehbuch: Georg Radanowicz und Franz Rueb, Regie: Georg Radanowicz, Kamera: Fritz E. Maeder, Ausstrahlung am Fernsehen DRS: 23. Oktober.

«*Neid oder Ein anderer sein*», Drehbuch und Regie: Philippe Pilliod, Kamera: Roberto Berta, Ausstrahlung am Fernsehen DRS: 20. November.

«*Stolz oder Die Rückkehr*», Drehbuch und Regie: Friedrich Kappeler, Kamera: Thomas Mauch, Ausstrahlung am Fernsehen DRS: 18. Dezember.

«*Völlerei oder Inselfest*», Drehbuch: Gerold Späth und Sebastian C. Schröder, Regie: S. C. Schröder, Kamera: Hans Liechti, Ausstrahlung am Fernsehen DRS: 15. Januar 1981.

Filme. Sebastian C. Schröder gelingt es, in seinem Filmschwank *«Inselfest»* der ehemals als Laster geltenden *Völlerei* geradezu einen utopischen Aspekt abzugewinnen. Utopisch ist dabei diese Grundhaltung deshalb, weil dem (Deutsch-)Schweizer im besonderen und dem für die Konsumgesellschaft typischen Sozialcharakter im allgemeinen das Talent abgesprochen wird, aus dem Vollen zu schöpfen. Die tiefe Unfähigkeit zu geniessen wird dabei erkennbar als Resultat von gestörten Beziehungen. Jeder bleibt letztlich im Habenmodus bei sich selbst und versucht Lust zu maximieren. Die Fähigkeit zur Lust und Genossenschaft bleiben aber nicht kaufbar, machbar. Das *Inselfest* scheitert. In *«Neid oder ein anderer sein»* belässt Philippe Pilliod zwar die grämende Haltung des Neides als ein Laster. Aber

auch ihm gelingt es, diese Untugend als sozialpsychologische Charakterfigur des Habenmodus neu zu fassen und zu aktualisieren. Die Figuren sind im tiefsten unfähig, sich als die zu akzeptieren, die sie mit all ihren Fehlern und Chancen geworden sind. So neidet der Biber dem Frosch seine Offenheit und weltmännische Ungebundenheit. Der Frosch seinerseits neidet dem Biber seine Sicherheit, die Häuslichkeit seiner Familie. Der Neid macht blind für die Schwächen und die Hilfsbedürftigkeit des Anderen. Und so sehen die Bibers in ihrer oberflächlichen Familiarität nicht, wie der Frosch sich aufbläht und aufbläht – und schliesslich zerplatzt.

Gespannt sein konnte man auf den Film *«Stolz oder Die Rückkehr»* von Friedrich Kappeler, der sich mit dem zentralsten Thema des christlichen Lasterkanons auseinanderzusetzen hatte. Kappeler entzog sich allerdings dieser Erwartung, indem er einen sehr persönlichen Film drehte und das Thema der Hauptsünde nur verhalten antönte. Stolz verliert seine negative Eindeutigkeit. Innerhalb der einzelnen Figuren des Filmes kann Stolz das eine Mal als Fähigkeit gedeutet werden, seine Erfahrungskompetenz, seine Identität auch unter Konflikten durchzuhalten. Das andere Mal ist Stolz die Unfähigkeit, von seinen Vorstellungen zu lassen, sich auf den anderen einzulassen, mit ihm neue Erfahrungen zu machen: Stolz als Voraussetzung und Gefährdung für die Herausbildung einer vernünftigen Ich-Identität. In diesem doppelten Sinne haben in Kappelers Film alle Figuren ihren Stolz.

Die letzten drei «Todsünden»

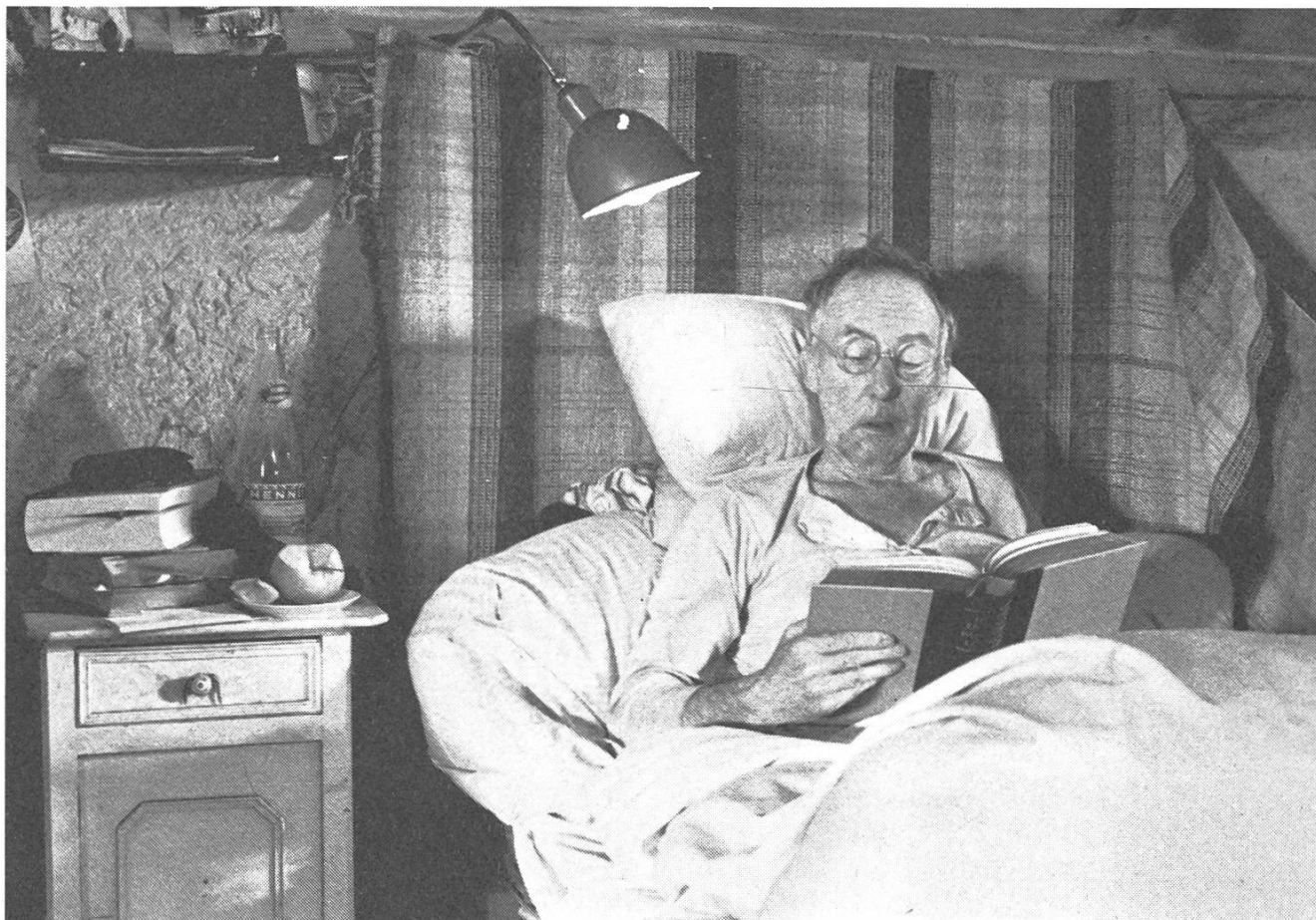
«Wollust oder Gutknechts Traum». Wie das «schwierige Kind» Reto den frisch geschiedenen Bankangestellten Walter Gutknecht zu neuen Erfahrungen und – vielleicht – zur Frau seiner Träume führt. Drehbuch und Regie: June Kovach, Kamera: Pio Corradi, Ausstrahlung am Fernsehen DRS: Februar 1981.

«Zorn oder Männersache». Ein junger Mann wird zur Härte erzogen – und fährt eines Tages mit einem Panzer los. Drehbuch und Regie: Alexander J. Seiler, nach Motiven von Otto F. Walter, Kamera: Thomas Mauch, Ausstrahlung am Fernsehen DRS: März 1981.

«Habsucht oder Hamburg – Madrid». Ein Koffer fällt aus dem Schnellzug. Drei Personen in einer desolaten Situation könnte er das erhoffte Glück bringen. Drehbuch und Regie: Iwan P. Schumacher, nach einer Geschichte von Philippe Pilliod, Kamera: Pio Corradi, Ausstrahlung am Fernsehen DRS: April 1981.

Wirklichkeit in ihren Wertvorstellungen sichtbar machen

Die Filme sind gelungene ethische Modelle, die sich ausgezeichnet für die Diskussion über ethische Haltungen eignen. Alle gesehene Filme sind der Gefahr entgangen, die Hauptsünden, spezifisch gefasste Moraldefekte einer bestimmten geschichtlichen Erfahrung, unkritisch zu übernehmen und die einzelnen moraltheologischen Begriffe einfach zu illustrieren, respektive die dar-



Klaus Steiger als Alois. Ein Dorforiginal wird von seinem Hinken, nicht aber von dem geheilt, was seine Mitbürger Faulheit nennen.

unter zu verstehenden Haltungen moralisierend abzulehnen (Filme als Allegorien).

Statt einer blossen Bebilderung der Laster sind den Filmen originelle und überzeugende Interpretationen von menschlichen Grundhaltungen in unserer Zeit gelungen. Die Filme beziehen sich dialektisch auf den traditionellen Lasterkatalog. Im einen Film sticht der Bezug zum moraltheologisch gefassten Laster direkter ins Auge (Neid); in den Filmen von Radanowicz und Schroeder werden Aspekte der religiös-sittlichen Trägheit und der Unmässigkeit hervorgehoben und als utopische Perspektiven mit einem Mehr an Lebensqualität den Haltungen der bestehenden Wirklichkeit entgegengesetzt. Beim Film «Der Stolz oder Die Rückkehr» schliesslich deckt sich der inhaltliche Bezug zum ehemals zentralen Moraldefekt erst nach und nach und dann noch sehr verhalten auf. Anhand einer persönlichen Fabel wird der Stolz als ein allgemeines und notwendiges Phänomen der

menschlichen Person (-bildung) sichtbar.

In jedem Fall beziehen die Filme die beiden Pole der «todsündlichen» Realität und der moraltheologischen Definition kritisch so aufeinander, dass daraus eine neue Qualität herauspringt. Jenseits der begrifflichen Katalogisierungen entsteht eine neue Sensibilität für Chancen und Gefährdungen gängiger Haltungen. Die Filme machen heutige schweizerische Wirklichkeit in (ihren) dominanten Wertvorstellungen sichtbar.

Zwei sozialetische Aspekte

In ihrer diagnostischen Aussagekraft in bezug auf die Gefährdung des Menschen und seiner sittlichen Handlungsfähigkeit in der Gegenwart gehen die Filme in einem zentralen Punkt über den vorgegebenen Lasterkatalog hinaus. Im Anschluss an Paulus (vergleiche etwa seinen Lasterkatalog im 5. Kapitel des

Galaterbriefes) hat die christliche Tradition die eigentliche Gefährdung des Menschen vor allem in dessen Selbstsucht und dessen Hochmut gesehen. Ohne diese Gefahren herunterspielen zu wollen, haben doch die Humanwissenschaften gezeigt, dass die sittliche Handlungsfähigkeit und die Moralität des Menschen nicht nur von einer unregulierten Triebstruktur (von innen), sondern vielleicht noch mehr durch die Formen des gesellschaftlichen Zusammenlebens (von aussen) bedroht sind. Die Filme haben für diese Art von Bedrohung aussagekräftige Metaphern geschaffen: die beengende Atmosphäre der Provinz (Kappeler), die gestörte Kommunikation zwischen Alois und der Dorfbevölkerung (Radanowicz) und die gestörte Genossenschaft (Schroeder). In einer andern Hinsicht bleiben die Filme allerdings notwendig auf die diagnostische Fähigkeit dieses vorneuzeitlichen Lasterkataloges beschränkt. Entsprechend dem neuzeitlichen Subjektbegriff werden Probleme und Konflikte, die das gesellschaftliche Zusammenleben betreffen, von den Bürgern selbst in der öffentlichen Diskussion verhandelt. Die öffentliche Auseinanderset-

zung der Bürger soll vernünftige politische Regelungen der anfallenden Probleme ermöglichen. Heute ist aber der Glaube an das zentrale Regulierungsinstrument unserer Gesellschaft (die öffentliche Diskussion) erschüttert (vergleiche die Stimmabstinenz, die willkürliche Interpretation der Pressefreiheit durch Behörden). Viele erfahren die Formen des gesellschaftlichen Zusammenlebens nur noch als sinnlos und ungerecht (Jugendunruhen).

Angesichts dieser tiefgreifenden gesellschaftlichen Krise scheinen die Tugend der Liebe und die daraus abgeleiteten Haltungen der politischen Verantwortung und der Solidarität mit den sozial Schwachen mögliche, notwendige Ansatzpunkte für eine sinnvolle Veränderung zu sein. Als alltägliche Untugenden wären damit die Intoleranz, der Opportunismus und die Indifferenz wohl aktuellere und vielleicht auch brisantere Laster gewesen als die individual-ethisch ausgerichteten sieben Hauptsünden. Angesichts der bedrängenden gesellschaftlichen Probleme wirkt der thematische Rahmen der Filmreihe schliesslich einengend.

Matthias Loretan

Spielen im Film

3. Teil

Roberto Rosselinis Aussage, er habe seine Schauspieler ausschliesslich ihrer physischen Erscheinung nach ausgewählt, berührt im Extrem die Praxis und Spezifik des Films: Er fixiert nicht nur eine Figurendarstellung – in aller Verbundenheit mit dem Ganzen –, sondern er ist zugleich unmittelbare Konfrontation mit Menschen. Die Wirkungsweise des Films, auch eine fiktive Wirklichkeit, die der Spielfilm dem Prinzip nach ist, als authentische erscheinen zu lassen, führt zu einer schwer auflösbaren, häufig vollkommene Identifikation erreichenden – so wirkenden – Verschmelzung der vom Schauspieler geschaffenen

nen Kunstfigur mit diesem selbst. *Spielfilme dokumentieren Menschen, die Menschen zeigen.*

Die Realität des Schauspielers

Darstellung und Selbstdarstellung – Pole jeglichen Schauspielens – gehen eine dem Film eigene Verbindung ein. Zwar: Auch das Spielen auf der Bühne ist immer Ausstellung der Schauspielerpersönlichkeit, aber der Schauspieler macht kenntlich, dass er eine Figur erspielt (und wenigstens der Umstand von Bühne, Vorhang und Verbeugen