



**Sozialgeschichte
des
bundesrepublikanischen
Films**

Ein Projekt
des
Deutschen
Filminstituts - DIF
in
Zusammenarbeit
mit der
Johann Wolfgang
Goethe-Universität
Frankfurt/Main
gefördert durch
Hessen-media

Überblick

Bettina Jäger, Renate Jost, Bettina Nebel
Der bundesrepublikanische Film der 70er Jahre – Eine Entdeckungstour

Bettina Nebel
Unterwegs in den 70er Jahren - Bewegungsmotive im
bundesrepublikanischen Kino

Renate Jost
Grenzenlose Freiheit - Begrenztes Leben

Bettina Jäger
Ein unheimlich starker Abgang oder die Genealogie des Scheiterns

Materialien
Claudia Dillmann, Rudolf Worschech
Neuer Deutscher Film

Überblick

Bettina Nebel

Unterwegs in den 70er Jahren - Bewegungsmotive im bundesrepublikanischen Kino

1. Filme der 70er Jahre in Bewegung - Einleitung
2. Bewegung und Mobilität als Rezeptionkontexte
 - 2.1. Mobilität im Film als Chiffre von Erfahrung
 - 2.1.1. Mobilität und Seherfahrungen - Eine Blickpunktbestimmung
 - 2.2. Reisen in Literatur und Film
 - 2.3. Rezeption der Filme als Road Movies
3. Bewegungen zwischen Genre- und Autorenkino: Die Filme
 - 3.1. Suchbewegungen - ALICE IN DEN STÄDTEN (1973/74) von Wim Wenders
 - 3.1.1. Biographische und sozialgeschichtliche Bezüge
 - 3.1.2. "Antidialoge" und Wahrnehmungsgrenzen
 - 3.1.3. Reflexionen übers Filmemachen und über subjektive Wahrnehmung
 - 3.1.4. Fremde Bilder - fremde Heimat
 - 3.1.5. Wandlungszeichen
 - 3.1.6. Produktionsbedingungen und Arbeitsweise
 - 3.1.7. Sehen, Einstellungen und Politik
 - 3.2. Kreisbewegungen - STROSZEK (1976/77) von Werner Herzog
 - 3.2.1. Berlin- und Amerikabilder
 - 3.2.2. Sprachbarrieren, Grenzen und Mobilität
 - 3.2.3. Suche nach einem Standort und Utopie "Heimat"
 - 3.2.4. Produktions- und Arbeitsweise
 - 3.3. Traumbewegungen - DIE ABFAHRER (1978) von Adolf Winkelmann

3.3.1. Begrenzte Heimat im ökonomischen und soziokulturellem Wandel

3.3.2. Arbeitsweise und Produktionsbedingungen

3.4. Fluchtbewegungen - DIE HAMBURGER KRANKHEIT (1978/79)

von Peter Fleischmann

3.4.1. Notgemeinschaft

3.4.2. Stationen, Richtungen und Parolen

3.4.3. BRD - keine Nischen, keine sichere Bleibe, keine politische Heimat

3.4.4. Grenzen von Wachstum und Mobilität

3.4.5. Produktions- und Arbeitsweise

4. Bewegungen zwischen Film und Realität - Bemerkungen zum Schluß

5. Literatur

DIF, 3.4.2000

Bettina Nebel

Unterwegs in den 70er Jahren

Filme der 70er Jahre in Bewegung - Einleitung

70er
< * >



Bewegung und Reisen sind zwei der Motive, die für mich die Faszination Kino ausmachen. Das gilt besonders für die zeitgemäße Form des filmischen Unterwegsseins im Road Movie, obwohl es voll "männlicher Attribute" steckt. Als Ausdruck von Auf- oder Ausbruch aus bestehenden Verhältnissen, von angestrebten oder möglichen Veränderungen sowie gesellschaftlichem Wandel scheint mir das nach wie vor aktuelle sowie internationale Genre auf Kinoleinwänden gerade zum ausgehenden 20. Jahrhundert wieder stärker vertreten zu sein.

Ab Mitte der 70er Jahre kommt das Motiv der Bewegung auffällig oft im bundesrepublikanischen Kino vor. Es wird meist als Road Movie umgesetzt. Die deutsche Übersetzung "Reisefilme" ist seinerzeit noch die gängigere Bezeichnung. Ungefähr 20-25 Jahre nach ihrer Entstehung habe ich die besprochenen Filme zum ersten Mal im universitären Rahmen des Projekts Sozialgeschichte gesehen.

Ausschlaggebend für die Motiv- und Filmauswahl war der Eindruck, daß der melancholische Grundton, der in vielen der bundesrepublikanischen Filme der 70er Jahre vorherrscht, durch die Fahrtszenen - getragen von Musik - oder die Einheit von Raum und Zeit in der Kamerabewegung aufgelöst wird. Aufbruch und Bewegung beinhalten das Versprechen, wo(anders) sein oder leben zu können. Diesem Moment von Utopie oder Hoffnung versuche ich im Verlauf der Untersuchung für ein Jahrzehnt nachzugehen, das für viele Anhänger der 68er Generation gerade durch das Scheitern der Studentenrevolte, den Verlust an allgemeingültigen Erklärungsmodellen von Welt, den Reformstau und die Wende in der linksliberalen Politik sowie die weltweiten ökonomischen und ökologischen Krisen markiert ist.[1] Davon abgesehen stehen die 70er Jahre aber auch für gesellschaftliche Bewegungen



in Form von weitreichenden Veränderungen, sozialer Differenzierung, zunehmender Mobilität und Lösung aus festen Bindungen. Es stellt sich daher die Frage, ob und wie diese (sozial-) geschichtlichen und gesellschaftlichen Wandlungsprozesse in den Filmen durch Bewegung reflektiert werden?

[1] Dietz, Gabriele, Marula Schmidt und Kristine von Soden (Hrg.): Wild & Zahm. Die siebziger Jahre. Berlin 1997 ▲

70er
< * >

DIF, 3.4.2000

Bettina Nebel

Unterwegs in den 70er Jahren

Filme der 70er Jahre in Bewegung - Einleitung



Bei den Regisseuren Wim Wenders, Werner Herzog, Adolf Winkelmann und Peter Fleischmann ist das Motiv der Bewegung zu ganz spezifischen Ausgestaltungen gelangt. Diese sind neben den eigenständigen Arbeits- und Produktionsweisen vor allem auf die persönlich geprägten Themenkomplexe zurückzuführen, die das Werk der einzelnen Regisseure unverwechselbar machen. Das zählt für Fleischmann, der als Außenseiter unter den Autorenfilmern gilt und dessen Filme nur wenig zur Kenntnis genommen wurden, aber auch für Winkelmann, der - obwohl ungefähr gleichaltrig -, mit seinem ersten Spielfilm DIE ABFAHRER einer neuen Generation von Filmemachern zugerechnet wird, die den deutschen Autorenfilm Ende der 70er Jahre ablösen. Die sehr heterogenen Ansätze der Filme werden durch die Genre-Elemente oder Versatzstücke des Road Movies mit seinen universellen Themen verbunden. Das Verfahren, klassische Filmgenres umzudeuten, mit anderen, teilweise unfertigen filmischen Mitteln neu zu erzählen und dabei Bezug zu nehmen auf die bundesrepublikanische Wirklichkeit, wurde bereits von den Vertretern des Jungen Deutschen Films in den 60er Jahren praktiziert und in den 70er Jahren unter anderem für die Reisefilme übernommen.

70er
< * >



Von Wenders Spielfilmen, in denen Fahrtszenen zum Stilprinzip geworden sind, ist meine Wahl auf ALICE IN DEN STÄDTEN (1973/74) gefallen, weil der Film im Gegensatz zu IM LAUF DER ZEIT (1975) viel mehr Bewegung aufweist. Etwas Hoffnungsvolles gewinnt ALICE IN DEN STÄDTEN zudem durch die ungewöhnliche Verbindung, die sich mittels der Protagonisten Alice und Philipp Winter generationenübergreifend herstellt. Gleichzeitig steht der Film für eine Wende in Wenders Werk. Er bereist das Herkunftsland des Road Movies, um seine Reiseerfahrungen im Anschluß auf das Ruhrgebiet und bundesrepublikanische Verhältnisse zu übersetzen.

Werner Herzog hat als zweite exponierte Persönlichkeit des "Neuen deutschen Films" das Road Movie in seinem Film STROSZEK (1976/77) adaptiert. Er läßt seine Protagonisten auf der Suche nach einem besseren Leben eine Reise in die USA antreten. Der Film nimmt gleichfalls innerhalb von Herzogs Werk einen besonderen Stellenwert ein, weil STROSZEK der erste Spielfilm ist, dessen Handlungsorte und Figuren in direktem Bezug zur historisch-realen Welt stehen, obwohl die Bilder häufig nicht minder phantastisch wirken. DIE HAMBURGER KRANKHEIT (1978/79) von Peter Fleischmann ist eine gewagte Mischung von Genre- und Stilelementen, die für Überraschungen sorgt, während der Fluchtweg von Norden nach Süden eine politische Tendenz vorgibt. Fleischmanns politisch linksorientierter Hintergrund sowie Motive seines frühen Filmschaffens, das dem kritischen Neuen Deutschen Heimatfilm

zugerechnet wird, sind auch in DIE HAMBURGER KRANKHEIT erkennbar. Als Kunststudent hat sich Adolf Winkelmann einen Namen als Experimentalfilmer sowie Dokumentarfilmer gemacht, bevor er mit DIE ABFAHRER (1978) seinen ersten abendfüllenden Spielfilm realisierte. In der Low-Budget-Produktion kombiniert Winkelmann handwerklich geschickt Road Movie und Milieustudie. Der Film läßt trotz reduzierter Mittel den künstlerischen Anspruch besonders in der Mise en Scène erkennen.

70er
< * >

DIE, 3.4.2000

Bettina Nebel

Unterwegs in den 70er Jahren

2. Bewegung und Mobilität als Rezeptionskontexte

70er
< * >



So verschieden wie die Struktur und Destination der Filme ist auch ihre Wirkung. Gemein haben sie die Geschichte einer Reise, die Stilelemente des Road Movie, die bewegenden Bilder, die sehr eigenen bildhaften Sprachen sowie eine offene Form, die Filme als Kunstprodukte ausweist. Aspekte von Wirklichkeit der 70er Jahre werden durchweg in den Filmen erfaßt und filmisch verarbeitet. Die gezeigte Mobilität reflektiert so gesellschaftliche Verhältnisse und Erfahrungen der Zeit. Mir hat die Auseinandersetzung mit den Filmen insbesondere den Einfluß von Bewegung und Mobilität für den eigenen Lebenslauf seit den 70er Jahren vor Augen geführt.

Es sollen nun einige Zugänge zu den Filmen aufgezeigt werden, die sich an dem Motiv der Bewegung festmachen. Sie erläutern neben persönlichen, genrespezifische und motivgeschichtliche Rezeptionskontexte [2] der Filme, die bei der anschließenden Untersuchung mit einfließen werden.

[2] Gesondert werden die
Rezeptionskontexte der Filme in
zeitgenössischen Zeitungsrezensionen
behandelt: ALICE IN DEN STÄDTEN,
STROSZEK, DIE ABFAHRER, DIE
HAMBURGER KRANKHEIT ▲

70er
< * >

DIF, 3.4.2000

Bettina Nebel

Unterwegs in den 70er Jahren

2.1. Mobilität im Film als Chiffre von Erfahrung



In SCHLUCHTENFLITZER (1978/79) von Rüdiger Nüchtern (besprochen von Renate Jost) wird ein Stück meiner eigenen Jugend in den 70er Jahren lebendig. Der Film fängt das Lebensgefühl von Jugendlichen auf dem Dorf ein. Lange Mopedfahrten machen die Geschwindigkeit und Mobilität nachvollziehbar, die das Erleben der Jugendlichen prägt. Sie stellen einen Gegenpol zur undramatisch gehaltenen Handlung dar, die um bäuerliches Elternhaus, Arbeit, Diskobesuche, Ausflüge in die Stadt und die ersten Annäherungsversuche an das andere Geschlecht kreist.

Ausgedehnte Fahrten mit dem Mofa oder später mit dem ersten Auto eines Freundes durch den Spessart gehörten in meiner Jugend lange Zeit zu den wichtigsten und schönsten Freizeiterlebnissen. Mobilität war zudem eine Voraussetzung, um die weiterführenden Bildungsmöglichkeiten oder das breitere Freizeitangebot der nahen Kreisstadt wahrnehmen zu können. Mein Aktionsradius vergrößerte sich mit zunehmendem Alter. Bewegung, Reisen und Ortswechsel trugen mehr noch als Filme oder Bücher zu Erfahrungsbildung bei, indem sie die Lösung aus gewohnten Bindungen und Selbstverständlichkeiten sowie das Kennenlernen anderer Lebensauffassungen beförderten.

70er
< * >

Viele aus meiner Altersgruppe wollten möglichst weit weg vom strengen Elternhaus oder kleinbürgerlicher Enge in ländlich geprägtem Milieu. Ziele waren Großstädte wie Berlin, das europäische Ausland, Fernost oder Lateinamerika. Anziehungskraft ging daneben aber auch von alternativen Lebensformen auf dem Land aus. Sobald es meine Eltern und das eigene finanzielle Budget erlaubte, brach ich mit meinen Freundinnen auf, um andere Orte und Wirklichkeiten zu entdecken und zu erfahren. Das Interrail-Ticket der Bahn machte es zu dieser Zeit vielen Jugendlichen möglich.

Ebenso wie SCHLUCHTENFLITZER knüpfen auch die ausgewählten Filme an spezifische Erfahrungen an, die in Verbindung mit Mobilität und Ortswechsel stehen, und durch das Motiv der Bewegung ausgedrückt und nachvollziehbar werden.

70er
< * >

Bettina Nebel

Unterwegs in den 70er Jahren

2.1.1. Mobilität und Seherfahrungen - Eine Blickpunktbestimmung

70er
< * >



Meine frühen Seherfahrungen wurden gewissermaßen durch Mobilität geprägt, sowohl im eigentlichen Sinne als auch durch den wechselnden Gebrauch unterschiedlicher Medien und Filmformate.

Ein wesentliches Mittel zur Aneignung von Raum und Zeit stellte in meiner Jugend das Autofahren dar. Das Kino als Ort von Raum-, Zeit- oder Fremderfahrung spielte für mich in den 70er Jahren noch eine Nebenrolle, zumal Kinobesuche in der Provinz die Ausnahme waren. Ohne Fernsehen verging dagegen kaum ein Tag. An den amerikanischen Western, die lange Zeit zu meinen bevorzugten Spielfilmformen zählten, faszinierten mich die fernen, großartigen Naturlandschaften und der Pioniergeist der europäischen Siedler. Mit der Zeit entwickelte ich jedoch auch ein kritischeres Verhältnis, was die gezeigte Verdrängung und Vernichtung der indianischen Ureinwohner anbelangte.

Zur Rezeption amerikanischer Filme in der Bundesrepublik bemerkt Frieda Grafe, indem sie auf den Satz "Die Amerikaner haben uns kolonialisiert" aus Wenders Film IM LAUF DER ZEIT antwortet:

"Mit den amerikanischen Filmen ist jedenfalls auch in uns eine Weite eingezogen, haben wir Räume wie

nie zuvor gesehen und vielleicht sogar hin und wieder empfunden, daß man unterwegs zu Haus sein kann."

[3]

Möglich, daß Western diese Sehnsucht auch in mir zu wecken vermochten. Abgesehen von den gelegentlichen Vorführungen amerikanischer Klassiker im lokalen Jugendzentrum wurde mir die Weite zumindest nicht durch eine große Leinwand vermittelt. Amerika bildete für meine Altersgruppe nicht mehr das Zentrum der Welt, wie das noch für einen Teil der ersten Nachkriegsgeneration in Abgrenzung zur deutschen Kultur der Fall gewesen sein mag. Meine Sehgewohnheiten wurden nicht nur von amerikanischen Filmproduktionen beeinflusst. Als "Vielseherin" fanden im Fernsehen neben Vorabendserien wie "Bonanza" oder Edgar Wallace- und Winnetou-Filmen zunehmend auch Filme der französischen "Nouvelle Vague" oder von Rainer Werner Fassbinder mein Interesse. Kino, das bedeutete nicht unbedingt ein fester Ort oder eine Gegenkultur zum Fernsehen, sondern in erster Linie gemeinsamer Zeitvertreib und Treffpunkt für Jugendliche sowie Geschichtsunterricht. Für eine Schulvorführung des Dokumentarfilms HITLER - EINE KARRIERE (1977) von Christian Herrendörfer und Joachim C. Fest besuchte ich erstmals ein "richtiges" Kino in der nahegelegenen Kleinstadt. Dort sah ich ebenfalls MACBETH (1971) von Roman Polanski im Kreis der Jugendgruppe des Wandervereins. Der verstörend wirkende Film IF... (1969) von Lindsay Anderson wurde im Jugendkeller der katholischen Kirche gezeigt.



Eine ähnlich drastische Revolte gegen Eltern oder schulische Institutionen blieb jedoch aus. Nach dem Umzug in die Großstadt Ende der 70er Jahre entdeckte ich das Kino als eigenen Erfahrungsraum, was meine spätere Studienwahl bestimmte. Im Kommunalen Kino oder in einem der neu entstandenen Programmkinos sah ich nun unter anderem die Filme von bundesrepublikanischen Autoren. Mein Nachholbedarf in Sachen bundesrepublikanisches Kino konnte jedoch nur zum Teil gedeckt werden. Nach wie vor gilt mein besonderes Interesse den Kinorealitäten, die sowohl von europäischen als auch außereuropäischen Filmemachern und Filmemacherinnen von ihren Herkunftsländern entworfen werden und Einblicke geben sowohl in raum-zeitlich entfernte als auch einfach andere Wirklichkeiten. Ebenso der Bewegung und den Reisen, die das Kino durch die symbolische Aneignung von Raum und Zeit ermöglicht.

[3] Grafe, Frieda: Lob auf Wim Wenders. In: Wim Wenders 1992, S. 7.▲

70er
< * >

Bettina Nebel

Unterwegs in den 70er Jahren

2.2. Reisen in Literatur und Film

70er

< * >



Verschiedene Aspekte des Reisemotivs aus der Literatur finden sich in den besprochenen Filmen wieder. Literarische Vorbilder gehen bis auf die Antike zurück. Reiseroman und literarischer Reisebericht des 18. Jahrhunderts sind Ausdruck der Anfänge des Reisens als "Massenphänomen". Die geschilderten persönlichen Eindrücke des Reisenden im Bildungsroman sowie die Begegnung mit dem Fremden lassen eine gesteigerte Selbst- und Welterkenntnis des bürgerlichen Subjekts erkennen. Impressionen und Reflexionen machen die Form des "sensiblen" Reisens in der Literatur aus. [4] Aufbruch und Scheitern erscheinen oft als zwei aufeinander bezogene Pole in der zeitgenössischen Reiseliteratur. [5] Die Suche nach sich selbst auf einer Reise ohne Ankunft stellt zudem eines der Grundmotive der Moderne dar. [6] In gesellschaftskritischen, häufig satirisch gefärbten Texten, kommt dem Reisen indes nicht selten die Funktion zu, die Schwächen eines Systems aufzudecken. [7]

Aus anthropologischer Perspektive wird das Motiv der Reise als Lebensfahrt oder transitorisches Stadium zwischen zwei Lebensphasen gedeutet. Es symbolisiert menschliche Entwicklungsfähigkeit und erlaubt dem Helden, sich reisend in einen anderen zu verwandeln.

Film und Reisen gehen seit den Anfängen der Kinematographie einen engen Zusammenhang ein. Einen kurzen Abriss von Reisefilmen der Kinogeschichte gibt Karsten Visarius. Er sieht bereits in den frühen Filmen zwei Typen von

Reisen vertreten, die einerseits dem Bereich des Phantastischen und andererseits der historisch-realen Welt zugerechnet werden können. Das Motiv der Reise ist seit jeher eng mit Grenzüberschreitungen verknüpft. Im Film dient es häufig zur Gestaltung der Grenze zwischen Fiktion und Realität. Visarius führt aus, daß das Reisemotiv in unterschiedlichen Genres vorkommt, die dem Reisen erst eine Form geben. Im Thriller nimmt die Reise oft die Form von Flucht oder Verfolgung an, während eine uns geläufige Form der Reise - die Ferienreise - im Spielfilm meist nur als Komödie oder gar Slapstick-Groteske erscheint. Ein Element, das durchgängig in Reisefilmen zu beobachten ist, ist das Abenteuer. Häufig wird es gesucht, um in Bereiche vorzudringen, die außerhalb von Routine und alltäglichen Lebenszusammenhängen liegen.[8]



Road Movies können als Reisefilme im Zuge zunehmender Automobilisierung gesehen werden. Das Genre löst seit den 60er Jahren den klassischen Western in den USA ab, zeitgleich setzt sich dort das Auto als Massenverkehrsmittel durch. Dieser Trend läßt sich in der BRD ein Jahrzehnt später beobachten. Der Individualverkehr gilt als Ausdruck wachsender Mobilität, Individualisierung und Differenzierung der Gesellschaft.

Im Road Movie ist Bewegung oft Selbstzweck. Erst durch die Geschichte werden die Fahrten mit Gefühlen wie Erfahrungshunger, Sehnsucht, Heimatlosigkeit u.a. versehen. Anders formuliert

es Georg Seeßlen: "Die Sensation des Road-Movies ist, daß es nichts zu sehen gibt, weshalb zur Bedeutung nur durch die Bewegung zu gelangen ist." [9]

In den bundesrepublikanischen Filmen bekommt Bewegung die Bedeutung von Suche, Ausbruchs- oder Fluchtversuchen. In ALICE IN DEN STÄDTEN steht die "sensible" Reise gleichsam für die inneren Prozesse und die Identitätsfindung des Protagonisten. Der temporäre Ausstieg von "Die Abfahrer", erschließt ihnen andere Perspektiven in der Adoleszenzphase. Die Kreisbewegung am Ende von STROSZEK läßt zwar die Situation auswegslos erscheinen, aber die impressionistisch wirkenden Fahrtbilder eröffnen dem Zuschauer Vorstellungsräume. Die chaotische Flucht macht in DIE HAMBURGER KRANKHEIT den Orientierungsverlust der Figuren sichtbar, während sich eine andere politische Richtung in der Republik durchsetzt.

[4] Vgl. Daemmrich, Horst S. und Ingrid G.:
Themen und Motive in der Literatur. Tübingen,
Basel 1995, S. 144. Oder: Thabi, Sahbi: Aufbruch
und Wiederkehr. Münster 1982, S. 4f. ▲

[5] Vgl. Thabi, Sahbi: Aufbruch und Wiederkehr.
Münster 1982, S. 4. ▲

[6] Vgl. Mattenklott, Gert: Wegezeichen für eine
Philosophie des Reisens. In: Auf der Suche nach
Bildern. a.a.O., S. 41. ▲

[7] Vgl. Daemmrich, Horst S. und Ingrid G.:
Themen und Motive in der Literatur. Tübingen,
Basel 1995, S. 143. ▲

[8] Vgl. Visarius, Karsten: Bewegung im
Stillstand - ein Reiseführer zu Kinoreisen. In: Auf
der Suche nach Bildern 1991. S. 13 - 26. ▲

[9] Seeßlen, Georg: Nichts Fremdes in keinem
Eigenen - Anmerkungen zum Neuen Deutschen
Film - Einflüsse und Vorbilder. In: Abschied vom
Gestern 1991, S. 36. ▲



Bettina Nebel

Unterwegs in den 70er Jahren

2.3. Rezeption der Filme als Road Movie



Für das Road Movie ist der Aufbruch aus bestehenden Verhältnissen konstitutiv. So geraten "Möglichkeitsorte" ins Blickfeld, die außerhalb des engen Rahmens von gesellschaftlichen Institutionen und Alltagsroutine liegen. Gleichzeitig macht der Ausbruchsversuch deutlich, wie und wo Grenzen gesetzt sind.

Road Movies sind weltweit produziert und rezipiert worden. Die verhandelten Themen haben für eine sich wandelnde moderne Welt universelle Reichweite. Die Reise erfüllt nicht nur die Funktion eines Übergangs zwischen zwei geographischen Punkten sondern zwischen zwei Zuständen. Menschliche Entwicklungsphasen sowie gesellschaftliche Veränderungsprozesse werden durch sie anschaulich gemacht. Die Fahrt symbolisiert insbesondere die Suche nach persönlicher Freiheit und zeigt somit das Spannungsverhältnis auf, in dem Individuum und Gesellschaft stehen, ein Thema, das bis heute nicht an Aktualität verloren hat.

Trotz der Heterogenität an Themen und Stilmitteln lassen sich die ausgewählten Filme auf einen Nenner bringen. Sie bedienen eine Publikumshaltung, die vom Road Movie erwartet, "daß Fahrzeuge vorkommen und Landstraßen zumindest einen Teil der Schauplätze ausmachen." [10] Deshalb können die Filme aus heutiger Sicht als Road Movies rezipiert werden.

Der Aspekt des Genrekinos hat in zeitgenössischen Rezensionen über die Filme von Wenders, Herzog und Fleischmann eine untergeordnete Bedeutung. Als zentraler Rezeptionskontext dient der deutsche Autorenfilm, dem Winkelmann allerdings nicht mehr zugerechnet wird. [11]

Wie ihre klassischen amerikanischen Vorgänger können die vorgestellten Reisefilme als Heimatfilme gesehen werden, nicht nur, indem sie dem Zuschauer sein Land vor Augen führen, sondern, indem sie die Schwierigkeiten von Heimat und kultureller Identität innerhalb der bundesrepublikanischen oder westlich-kapitalistischen Gesellschaft aufzeigen. In den Filmen geschieht dies sowohl anhand realer Schauplätze, nachgezeichneter Milieus, authentischer Darsteller als auch mit phantasievoll entworfenen Bildern oder Szenarien, Figurenkonstellationen und ihren Verständigungsformen. Die in den Filmen vorkommenden Fahrzeuge sind vor allem Symbol der Mobilität in den 70er Jahren. Während in amerikanischen Road Movies oft noch ein nostalgischer Automobilkult zelebriert wird, dienen die Mietwagen, Möbeltransporter, Abschleppwagen oder Wohnanhänger hier nur noch bedingt der Selbstdarstellung. Sie werden lediglich vorübergehend als Transportmittel genutzt oder entwendet.

[10] Bertelsen, Martin: Road Movie und Western. Ein Vergleich zur Genre-Bestimmung des Road Movies. Ammersbek b. Hamburg 1991, S. 23.▲

[11] Siehe dazu auch die Rezeptionsweisen und Pressestimmen der Filme: ALICE IN DEN STÄDTEN, STROSZEK, DIE HAMBURGER KRANKHEIT ▲

70er
< * >

DIF, 3.4.2000

Bettina Nebel

Unterwegs in den 70er Jahren

3. Bewegungen zwischen Genre- und Autorenkino: Die Filme



Die ausgewählten Filme liegen quer zum Autoren- und Genrekino, zu realen oder fiktionalen Stilelementen oder der Unterscheidung von Kino- und Fernsehfilmen.[12] Die verschiedenen Lesarten, die sie anbieten, entsprechen durchaus meinen eigenen unterschiedlich geprägten Sehgewohnheiten. Als Mischformen erleichtern die Filme jetzt den Zugang zu Regisseuren wie Wim Wenders oder Werner Herzog, die in den siebziger Jahren als Autorenfilmer Beachtung fanden, während sowohl die Namen als auch das Etikett Autorenfilm aus heutiger Sicht eher mit einem negativen Vorzeichen versehen sind.

Der Aspekt des Autorenkinos kann für das Verständnis der Filme und ihren sozialgeschichtlichen Hintergrund nicht außer Acht gelassen werden, insbesondere im Hinblick auf die "metaphorische Konzeption des Individuums als Autor seiner Erfahrung".[13]

Damit ist nicht nur der Versuch vieler Filmemacher in den 70er Jahren gemeint, eigene und geteilte Erfahrungen filmisch umzusetzen und zu vermitteln. Vielmehr noch verstanden sie sich quasi als Stellvertreter von allen, die nicht wie sie über eine gesellschaftlich privilegierte Stellung oder die notwendigen Produktionsmittel verfügten, um Kreativität zu entwickeln. Erfahrungen, die mit dem Motiv der Bewegung von den damals dreißigjährigen Regisseuren

70er
< * >

ausgedrückt wurden, können heute noch nachvollzogen werden. Darüber geben zusätzlich auch die Arbeitsweisen der Regisseure und die Entstehungszusammenhänge der Filmproduktionen Aufschlüsse.

[12] Alle ausgewählten Filme sind in Zusammenarbeit mit Fernsehsendern entstanden, die Form der Mischfinanzierung ist in den 70er Jahren gängig. Das 1974 getroffene Rahmenabkommen von ARD und ZDF mit der deutschen Filmwirtschaft garantierte das Überleben des Spielfilms. Einerseits konnten so für das Fernsehen Regisseure gewonnen werden, die sich primär als Kinoregisseure verstanden. Andererseits haben Filmregisseure gerade durch Koproduktionen ihren eigenen Stil finden können. Obwohl mit der Finanzierung in der Regel keine großen Auflagen verbunden waren, stellten sich den Filmemachern dennoch andere ästhetische Anforderungen, die aus dem Wechselverhältnis beider Medien resultierten (Vgl. Hickethier, Knut: Die Zugewinnsgemeinschaft - Zum Verhältnis von Film und Fernsehen in den sechziger und siebziger Jahren. In: Abschied vom Gestern 1991, S. 190-209.) Bewegung oder die bewegliche Kamera als "Mittel der Wirklichkeitsspiegelung" zählte in den 70er Jahren zu den Prinzipien des Spielfilms, die ihm in besonderer Weise Anerkennung als "Filmkunst" verschafften. Die Filme lassen sich somit vom Fernsehfilm abgrenzen. (Vgl. Russ, Eva Maria: Das Fernsehspiel der siebziger Jahre. Frankfurt u.a.

70er
< * >

1990, S. 34) ▲

[13] Kreimeier, Klaus: Rückblick auf ein
Biedermeier mit Raketen. In: Abschied vom
Gestern, Frankfurt 1991, S. 18. ▲

DIF, 3.4.2000

Bettina Nebel

Unterwegs in den 70er Jahren

3.1. Suchbewegungen - ALICE IN DEN STÄDTEN (1973/74) von Wim Wenders

70er
< * >



Wenders Spielfilme scheinen schon länger nicht mehr auf der Höhe der Zeit zu sein: die Geschichten wirken oft umständlich und ausufernd, konstruiert und künstlich, zu romantisch verklärt oder zu selbstreflexiv. Sie sprechen vorwiegend die kleine Anhängerschaft des sogenannten "Kunstkinos" an. Heutzutage findet der Deutsche Autorenfilm insgesamt nur noch wenig Interesse insbesondere bei dem jungen Kinopublikum. Mit der Gunst der deutschen Filmkritik kann Wenders ebenfalls nicht mehr rechnen.[14] Manche, die Wenders' Arbeit jetzt mit viel Skepsis gegenüberstehen, geraten angesichts seiner frühen Filme nach wie vor ins Schwärmen.



Am Beispiel von ALICE IN DEN STÄDTEN wird diese Begeisterung für mich verständlich. Das liegt zum einen an den langen Fahrtszenen, die ein gutes Fünftel des gesamten Films ausmachen, und zum anderen an der sich nach und nach entwickelnden Beziehung zwischen Philipp und der neunjährigen Alice, zumal sie keiner dieser Männerfreundschaften wie IM LAUF DER ZEIT darstellt. Für ALICE IN DEN STÄDTEN gilt im besonderen Maße, was Klaus Kreimeier über das Autofahren schreibt. "Wer sich in unablässiger Bewegung befindet, verhält sich rezeptiv".[15] Noch heute schaue ich während einer Auto- oder Bahnfahrt lieber aus

dem Fenster, statt zu lesen, lasse die wechselnden Ansichten, flüchtigen Eindrücke, verwischenden Farben und Formen, aufkommenden Gedanken vorbeiziehen oder hänge ihnen nach.

"Wirklichkeit, Außenwelt ist das, was ephemer - wie auf der Kinoleinwand - im Rahmen der Windschutzscheibe auftaucht und wieder versinkt."

So umschreibt Kreimeier dieses flüchtige Gefühl von Identität, das sich mit der kontinuierlichen Bewegung einstellt.[16]

ALICE IN DEN STÄDTEN von Wim Wenders - das sind jene langen Auto- und Eisenbahnfahrten durch triste amerikanische und deutsche Landschaften" faßt Carla Rhode zusammen.[17]

Das sind touristische Stadtansichten der Metropole New York, von Amsterdam und Wuppertal, könnte man ergänzen. Das sind Straßen, Tankstellen, Durchgangsstationen, Toiletten und Wartesäle, Hotelzimmer mit Fernsehen, Pausen auf Rastplätzen, in Cafés oder an Imbißbuden. Das sind flüchtige Zufallsbekanntschaften und Wiederbegegnungen. Das ist vor allem der beinahe zwei Stunden dauernde Erfahrungsmodus des Unterwegsseins: Langsame Einstellungen und Kamerabewegungen entlang von Häuserfassaden mit der gleichmäßigen Musik der Gruppe Can. Das ist ein getragener Rhythmus, der sich auf das eigene Zeitempfinden zu übertragen scheint, insofern man bereit ist, sich darauf einzulassen. Dies kann eine Herausforderung für Sehgewohnheiten darstellen.



ALICE IN DEN STÄDTEN - das ist zudem eine einfache Geschichte, die ohne viel Handlung auskommt. Das sind kleine Begebenheiten am Rande: der Besuch eines Rock-and-Roll-Konzerts oder ein Nachmittag im Freibad. Das ist die Unmittelbarkeit der neunjährigen Alice, gespielt von Jela Rottländer, die Rüdiger Vogler als Philipp Winter aus seiner Lethargie holt.

ALICE IN DEN STÄDTEN markiert eine Wende in Wenders' Werk. Der Film bildet den Auftakt zu einer Trilogie von Road Movies. Es folgen 1974 FALSCHER BEWEGUNG und 1975/76 IM LAUF DER ZEIT. Geographisch gesehen spannt ALICE IN DEN STÄDTEN den weitesten Bogen, angefangen von der West- bis zur Ostküste der USA über den Atlantik und dann quer durch das Ruhrgebiet. Nach einer Untersuchung von Kathe Geist machen in ALICE IN DEN STÄDTEN die Fahrtszenen 21% der Gesamtlänge des Films aus, weit mehr als in FALSCHER BEWEGUNG (6 %) oder IM LAUF DER ZEIT (12 %). [18]



Sowohl in der Interaktion und allmählichen Annäherung von Alice und Philipp als auch durch die Bewegung, die die inneren Bewegungen des Protagonisten widerspiegelt, erhält der Film etwas Hoffnungsvolles. Die begleitenden Reflexionen über Bilder und das Filmemachen sind in Bildern aufgehoben und wirken deshalb unaufdringlich. Das über die Oberfläche des Films hinausgehende Netz an persönlichen Verweisen und Zitaten, das Wenders in seinem Werk ausgebaut hat, erschließt sich dagegen wohl nur gestandenen Cineasten oder Wenders-Kennern.

[14] Das zeigt sich ebenfalls an Wenders
Musikerdokumentation BUENA VISTA SOCIAL
CLUB, obwohl diese in den deutschen Kinos sehr
erfolgreich gelaufen ist. ▲

[15] Kreimeier, Klaus: Die Welt ein Filmatelier.
In: Wim Wenders 1992, S. 17. ▲

[16] Vgl. ebd., S. 16. ▲

[17] Rhode, Carla: In: Der Tagesspiegel vom
22.01.1989 (PDF-Datei) ▲

[18] Kathe Geist; zit. in: Jansen, Peter W. und
Wolfram Schütte (Hrg.): Wim Wenders.
München, Wien 1992, S. 308, Fußnote. ▲

70er
< * >

DIF, 3.4.2000

Bettina Nebel

Unterwegs in den 70er Jahren

3.1.1. Biographische und sozialgeschichtliche Bezüge



Wim Wenders (geb. 14.08.1945) gehört der ersten Nachkriegsgeneration an, die mit amerikanischer Musik und amerikanischen Filmen aufgewachsen ist. Im Nachkriegsdeutschland stellte die amerikanische Kultur eine Alternative zur kleinbürgerlichen Kultur dar. Gleichzeitig unterstützte sie das weitverbreitete Bemühen, die deutsche Geschichte auszublenden.

Die Durchdringung des bundesrepublikanischen Alltags mit amerikanischen Einflüssen ist auch in ALICE IN DEN STÄDTEN präsent:

Coca-Cola-Automaten und Musikboxen, ein Rock-and-Roll-Konzert mit Chuck Berry in Wuppertal. Die Begeisterung für Amerika ist spätestens seit dem Vietnamkrieg nicht mehr ungebrochen.

Für Brigitte Jeremias gibt sich Wenders in ALICE IN DEN STÄDTEN generationsbewußt. Sie schreibt: "Genauso spricht die Generation der Dreißigjährigen (...), die nach dem Einschnitt von 1968 nicht weiß, wohin, und das heißt ja vor allem auch: wohin mit Amerika ..." [19] Die amerikanische Kultur hat ihre Vorbildfunktion insbesondere für die jüngere Generation in den 70er Jahren verloren und kann nicht mehr unhinterfragt konsumiert werden.

70er
< * >



Die Amerikanisierung macht Wenders vor allem an den eigenen Sehgewohnheiten fest. Um ein Gegengewicht zu schaffen, begibt er sich filmisch auf die Suche nach kultureller Identität in Westdeutschland. ALICE IN DEN STÄDTEN



zeigt die allmähliche Annäherung des Protagonisten an Westdeutschland, die Rückkehr an seinen Ausgangs- oder Herkunftsort. Für Wenders, der in Düsseldorf geboren ist, liegt dieser in der Umgebung des Ruhrgebiets, einer unverwechselbaren deutschen Landschaft. Am Ende des Films fahren Alice und Philipp mit dem Zug in Richtung München, zu dem Ort, wo Wenders sein Filmstudium absolviert hat. Durch die Fahrt wird deutlich, daß Wenders in ALICE IN DEN STÄDTEN seine Richtung gefunden hat und an seine filmischen Anfänge anknüpft.

Amerika bleibt für Wenders ein wichtiger Bezugspunkt für die Auseinandersetzung mit seiner persönlichen Geschichte, die auch die seiner Generation ist.

[19] Jeremias, Brigitte: In: Frankfurter
Allgemeine Zeitung vom 05.03.1974 (PDF-Datei)

^

70er
< * >

DIF, 3.4.2000

Bettina Nebel

Unterwegs in den 70er Jahren

3.1.2. Antidialoge und Wahrnehmungsgrenzen

70er
< * >



Generationsspezifisch ist für Brigitte Jeremias auch die Unfähigkeit zum Dialog in ALICE IN DEN STÄDTEN. Sie schreibt: „Die Antidialoge sind von bestürzender Authentizität“. [20] Die Kommunikation zwischen Männern und Frauen ist im Film gestört. Sie reden aneinander vorbei, jeder ist zu sehr mit sich selbst beschäftigt. Als Väter sind Männer abwesend. In den etwas unbeholfen wirkenden Dialogen artikuliert sich die "Geschlechterkrise" der Zeit. Die fehlenden Verständigungsformen sind Teil eines Identitätsverlustes, der mit der Lösung aus familiären sowie kulturell-geschichtlichen Bindungen einhergeht.



Das Dilemma wird an der anfänglich gezeigten Differenzierungs-, Entscheidungs- und Handlungsunfähigkeit von Philipp Winter erkennbar. Als Grund gibt er an, daß ihm "Hören und Sehen vergangen" ist. Die äußere Realität stimmt nicht mehr mit seinen Vorstellungen und Bildern davon überein. Seine Fotografien sind nicht mehr in der Lage, ihm einen Zugang zur Welt zu verschaffen. Außer seiner Wahrnehmungsirritation erklärt die Äußerung Philipps Isolation und die daraus resultierenden Gefühle von Einsamkeit und Angst.

Durch die Bekanntschaft mit Alice und den anfangs noch unfreiwilligen alltäglichen Umgang mit ihr bekommt Philipp allmählich ein anderes



Verhältnis zur Welt, indem er zeitweise die Vaterrolle und Verantwortung für Alice übernimmt.

Das gebrochene Verhältnis zur eigenen Vätergeneration verarbeitet Wenders in ALICE IN DEN STÄDTEN im Dialog mit der nachfolgenden Generation. Es ist ein Versuch, die familiären und kulturellen Brüche der eigenen Geschichte nachzuvollziehen. Im Reiseverlauf gilt die Aufmerksamkeit von Philipp dann immer weniger dem Fotografieren und zunehmend den Menschen und ihren (Lebens-) Geschichten. In die Zukunft weisen die neugierigen, noch unbefangenen Blickkontakte, die Alice zu Jungen gleichen Alters aufnimmt. Sie lassen auf ein anderes, noch zu bestimmendes Verhältnis sowohl zwischen den Geschlechtern als auch den Generationen hoffen. ALICE IN DEN STÄDTEN spricht Ängste und Träume von Wenders' eigener Generation [21] an sowie das Vakuum, das die Lösung aus familiären und geschichtlich-kulturellen Bindungen hinterlassen hat.

[20] Jeremias, Brigitte: In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 05.03.1974 ▲

[21] Vgl. Kolditz, Stefan: Kommentierte Filmografie. In: Wim Wenders 1992, S. 154 ▲

70er
< * >

Bettina Nebel

Unterwegs in den 70er Jahren

3.1.3. Reflexionen übers Filmmachen und über subjektive Wahrnehmung

70er
< * >



Philipp Winter ist aus beruflichen Gründen unterwegs. Als Reporter fährt er durch die USA auf der Suche nach aussagekräftigen Bildern und einer Geschichte, die dem Leser oder Zuschauer einen Eindruck von Amerika vermitteln. Bei seinem amerikanischen Agenten findet seine Arbeit weder Anerkennung noch finanzielle Unterstützung.

Die schwierigen Bedingungen des Filmmachens sowie die Rolle als Filmmacher sind in ALICE IN DEN STÄDTEN Gegenstand der Selbstreflexion. Die Fahrten werden zu Chiffren der Suche nach persönlicher und künstlerischer Identität als Filmmacher, der sowohl von der westdeutschen als auch der amerikanischen Kultur beeinflusst ist.

Außerdem fragt Wenders nach der Möglichkeit von Bildern, die subjektive Wahrnehmung der Realität zu vermitteln. Er zeigt die Schwierigkeit auf, die eigenen Bilder gegen die bestehenden zu setzen, durch die die Wahrnehmung vorstrukturiert ist.

Seine Skepsis gegenüber den Sehgewohnheiten wird in der medienkritischen Haltung zum Fernsehen deutlich, das in zunehmendem Maße Bilder von der Welt liefert. In einem der Hotelzimmer zerstört Philipp das fortwährend flimmernde TV-Gerät. Diese Szene ist besonders bemerkenswert, wenn man bedenkt, daß Wenders´



Arbeit gerade erst durch die Finanzierung des Fernsehens ermöglicht wurde.



Mit seinem Filmteam stellt Wenders, wie Philipp Winter als Reporter, filmische Erkundungen über die amerikanische Wirklichkeit an, um die vorgefertigten, bekannten mit den selbstgemachten Bildern zu vergleichen. Seine Impressionen sollen den Zuschauer anregen, die eigenen Sehgewohnheiten zu hinterfragen. Wenders macht aber auch deutlich, daß der technische Aufnahmeapparat nicht in der Lage ist, Wirklichkeit in einem 1:1-Verhältnis abzubilden, wenn er seinen Protagonisten sagen läßt, nachdem dieser eine Reihe von Polaroidfotos geschossen hat: "Es ist doch nie drauf, was man gesehen hat."

So vermitteln ebenfalls die von Kameramann Robby Müller gedrehten Schwarzweißbilder und Einstellungen keinen unmittelbaren Zugang zur Realität, wirken eher distanziert, eben wie durch die trennende Windschutzscheibe betrachtet. Mit dieser Distanz formuliert Wenders gleichfalls den Verlust an filmischen Traditionen, was dazu führt, daß er den eigenen Bildern und eigenen

Geschichten mit Mißtrauen begegnet. [22]

[22] Vgl. Buchka, Peter: Augen kann man nicht kaufen. München 1993, S. 39

70er
< * >

DIF, 3.4.2000

Bettina Nebel

Unterwegs in den 70er Jahren

3.1.4. Fremde Bilder, fremde Heimat



Als "seltsame suggestive Impressionen zu bestimmten Erfahrungen" umschreibt die Filmkritikerin mit dem Synonym "Ponkie" ihre Rezeptionseindrücke zu ALICE IN DEN STÄDTEN und führt aus: "Ein Schwarzweißfilm, der Farbe nicht brauchen kann. Er macht reale Dinge zu Chiffren einer verlorenen Identität." [23] Neben den Bildern transportieren die Figuren dies Gefühl von Entfremdung. Amerika wirkt auf Philipp abweisend, er kann weder geschäftliche noch persönliche Beziehungen in dem Land aufbauen. Während er in der Fremde heimatlos bleibt, ist ihm der Ort seiner Kindheit fremd geworden. Das Ruhrgebiet hat sich gewandelt, die Häuser der alten Bergarbeiterkolonien werden von Menschen aus anderen Herkunftsländern bewohnt. Territoriale und kulturelle Identität fällt ebenso bei Philipp auseinander.

70er
< * >



Besonders deutlich wird der andauernde Zwiespalt auf dem Chuck-Berry-Konzert in Wuppertal, wo sich Philipp bei ihm vertrauter Musik und mit einer Coca Cola in der Hand erstmals wieder so richtig wohl zu fühlen scheint. Philipp Winter ist ein Prototyp der ersten Nachkriegsgeneration, die vor allem die amerikanische Kultur als Transportmittel nutzte, um das eigene Milieu zu überschreiten. Als eine der Folgeerscheinungen wird in einem Artikel der Zeit ein "wackeliges Selbst- und latentes Fremdkörpergefühl" [24] beschrieben. Das verlorengegangene Selbstverständnis und die beeinträchtigte Wahrnehmung von Welt scheint in ALICE IN DEN STÄDTEN in Bildern präsent. Heimat macht sich für Philipp Winter ab diesem Zeitpunkt allerdings immer weniger an der Umgebung oder einem Land als an seinen eigenen geschichtlich-kulturellen Bindungen sowie persönlichen Beziehungen fest. Diese sind flüchtiger und mobiler geworden, wie auch die begrenzten Freundschaften auf Reisen zeigen.

[23] Ponkie: Alice in den Städten. In: AZ, München vom 17.05.1974. ▲

[24] März, Ursula: Köln, Rom, Austin. In: Die Zeit vom 11.02.1999. ▲

70er
< * >

Bettina Nebel

Unterwegs in den 70er Jahren

3.1.5. Wandlungszeichen

70er

< * >



Weder Aufbruch noch Ankunft von Philipp liegen innerhalb der filmischen Zeit. Der Film weist so über seine zeitliche Begrenzung hinaus. Die Identitätsfindung des Protagonisten ist mit dem Ende nicht abgeschlossen und als ein fortdauernder Prozeß anzusehen.

Die Abhängigkeit der persönlichen von geschichtlichen Entwicklungen wird im Verlauf des Films nicht nur durch die Bewegung, sondern auch durch sublimale Wegzeichen greifbar. "Wenn man aus New York hinausfährt, sieht alles gleich aus. Es verändert sich nichts mehr." So kommentiert Philipp zu Beginn seinen Trip durch die USA. Die Äußerung gibt seine innere Verfassung wieder: Jegliches Differenzierungsvermögen ist ihm abhanden gekommen und er sieht sich selbst an einem toten Punkt angelangt.

Einen Eindruck von der Gleichförmigkeit der urbanisierten Landschaften abseits der Metropole bekommt der Zuschauer besonders durch die lange Fahrtdauer. Diese Monotonie sensibilisiert aber gleichfalls für leise Veränderungen und fordert auf, genau hinzuschauen. Dagegen gewinnt Wuppertal durch sein Wahrzeichen - die Schwebebahn - einen Wiedererkennungseffekt. Es verleiht dem Ort Identität wie die ausgedehnten Industrieanlagen dem Ruhrgebiet. Die verlassen und zerfallenen Häuser der Arbeiterkolonien machen hingegen den geschichtlichen Wandel der Region sichtbar. Das auf einer Bank sitzende alte Paar birgt den Hinweis auf die Generation, die einen Abschnitt deutscher, zum Teil verdrängter Geschichte miterlebt hat.



70er

< * >

DIF, 3.4.2000

Bettina Nebel

Unterwegs in den 70er Jahren

3.1.6. Produktionsbedingungen und Arbeitsweise



Während die Erfolgswelle des "Neuen deutschen Films" beginnt, steht ALICE IN DEN STÄDTEN für Wenders' Abkehr vom kommerziellen Filmemachen im Sinne von aufwendigen, nach festem Drehbuch und festgelegtem Drehplan produzierten Filmen. ALICE IN DEN STÄDTEN ist auch für damalige Verhältnisse eine Low-Budget-Produktion [25], auf 16-mm-Schwarzweiß-Filmmaterial und chronologisch gedreht. Es ist eine Art von mobilem Filmemachen, die den kleinen Gegebenheiten und dem Sehen viel Raum läßt und dazu eine leichte technische Ausstattung und ein flexibles Team braucht.

ALICE IN DEN STÄDTEN ist nach Wenders' Handke-Verfilmung DIE ANGST DES TORMANNS BEIM ELFMETER (1971/72) und dem Fernsehfilm DER SCHARLACHROTE BUCHSTABE (1972/73) die dritte Produktion, die in Zusammenarbeit mit dem WDR entstand. Der Film war in erster Linie und aufgrund seines Formats für die Fernsehausstrahlung bestimmt. Eine Kinoauswertung erfolgte erst, nachdem die später produzierten Filme von Wenders bei Kritikern und Publikum Anklang gefunden hatten.

70er
< * >



Nach seiner Abschlußarbeit *SUMMER IN THE CITY* (1969-71) ist ALICE IN DEN STÄDTEN der erste Film, für den sich Wenders keiner literarischen Vorlage bedient, sondern eigens das Drehbuch schreibt.

Die Geschichte basiert auf einer einfachen Grundidee. Beim Schreiben des Drehbuchs ist Wenders von Bildern und Einstellungen ausgegangen. In einem Artikel zur Fernsehausstrahlung kommentiert Wenders seine Art des Filmemachens und gibt gleichzeitig eine Anleitung zur Rezeption: "Der Zuschauer soll zuerst versuchen, die Bilder zu verstehen, denn die Bedeutung des Films ergibt sich erst aus der Summe der Bilder, der Zuschauer soll sich an Bewegungen, Licht und Gesten erinnern und nicht an den Sinn eines Satzes. Das ist keine Absage an die 'Bedeutung' generell, sondern eine Zusage für einen rein physischen Aspekt von Bildern und Geschichten. Es ist wichtig, daß in einem Film Sachen vorkommen können, die nicht dramaturgisch hergestellt sind, sondern sich ergeben haben."^[26]

Seine Absage an das Diktat der Handlungs-dramaturgie wird ebenfalls durch ein Zitat in der Frankfurter Rundschau verdeutlicht: "Mich interessieren die Vorgänge, die einfach ablaufen. Ich möchte da nichts hineinfuschen, keine Dramaturgie, keine Handlung im üblichen Sinne." ^[27]

Es sind eher Stationen und kleine Episoden, die durch den Reisefaden zusammengehalten werden. Dahinter steht ein filmisches Konzept, das die

Bilder nicht durch die Montage manipulieren und keine kausalen oder psychologischen Zusammenhänge konstruieren will, indem eine Geschichte erzählt wird. In diesem ästhetischen Handlungsentwurf wird vielmehr die Kamera zur erzählenden Instanz, mit deren Blick sich der Zuschauer identifizieren kann.



Die Darstellung von Bewußtseinszuständen wie Einsamkeit, Unentschlossenheit, Angst ist ein Thema, dem Wenders nicht nur in ALICE IN DEN STÄDTEN nachgeht. Über die tastenden visuellen Bewegungen der Kameraführung werden die auf das Individuum begrenzten Erfahrungen aufgebrochen und überindividuell zugänglich.

Das Reisemotiv bei Wenders ist an den romantischen Entwicklungsroman angelehnt. Er versteht Suche als "Aufbruch ins Unbekannte" [28] und übersetzt sie filmisch in Bewegung.

[25] Budget ca. DM 500.000. Vgl. Kolditz, Stefan: Kommentierte Filmografie. In: Wim Wenders 1992, S. 154. ▲

[26] T. S.: Fast eine Absage an Bedeutung. In: Münchner Merkur vom 02.03.1974 ▲

[27] Blum, Heiko R.: Bilder und Menschen. In: Frankfurter Rundschau vom 02.03.1974 ▲

[28] Wenders zit. in: Jansen, Peter W. und Wolfram Schütte (Hrg.): Wim Wenders. München, Wien 1992, S. 67. ▲

70er
< * >

DIF, 3.4.2000

Bettina Nebel

Unterwegs in den 70er Jahren

3.1.7. Sehen, Einstellungen und Politik

70er
< * >



Als wichtigster Vertreter der Schule des Sensibilismus gibt Wenders der Wahrnehmung und dem Sehen ein besonderes Gewicht:

"Beim Sehen ist für mich toll, daß es anders als das Denken nicht eine Meinung von den Dingen beinhalten muß. (...) im Sehen kann man eine Einstellung finden zu einer Person, zu einem Gegenstand, zur Welt, die meinungsfrei ist, wo man einer Sache oder einer Person gegenübersteht, ein Verhältnis dazu hat, wahrnimmt."

[29]

Wenders Anspruch, keine Haltung zur Welt vorgeben, keine Bedeutungen oder Ideologien produzieren zu wollen, steht im Gegensatz zu einer gesellschaftspolitischen Auseinandersetzung, die konkrete Aussagen oder klare Positionen verlangt. In dieser Hinsicht bleiben Wenders' Filme zurückhaltend und unbestimmt. Seine Art des Filmemachens hat ihm schon bald den Vorwurf eingebracht, unpolitisch zu sein. Neben dem Lob, mit dem er in der Tagespresse der 70er Jahre vorwiegend bedacht wurde, zog seine Einstellung auch die Kritik von jenen auf sich, die eine gesellschaftspolitische Sichtweise vom Filmemacher erwarteten. (Vgl. auch die Rezeption von ALICE IN DEN

STADTEN, STROSZEK und DIE
HAMBURGER KRANKHEIT).

Während gesellschaftspolitische Ideen im Verlauf der 70er Jahre einerseits an Geltung verlieren, radikalieren oder verhärten sich andererseits die politischen Fronten immer mehr. Der nachlassende Glaube, mit politischem Engagement gesellschaftlich etwas bewirken zu können, macht sich im Rückzug in eine „neue Innerlichkeit“ bemerkbar. Dieser Tendenz entsprechen Wenders Filme, indem sie das subjektive Erleben oder die subjektive Wahrnehmung sowie die zwischenmenschliche Beziehungsebene betonen. Wenders rechtfertigt seine Einstellung in einem Interview mit einem Plädoyer für das Sehen:

"Die politischen Inhalte selbst sind eigentlich für mich im Kino das am wenigsten Politische. Das allerpolitischste, was man Menschen, indem man es ihnen jeden Tag zeigt, einbläuen kann, ist: es gibt keine Veränderung. Indem man ihnen etwas zeigt, was offen ist für Veränderung, erhält man die Idee von Veränderung. Und das ist für mich der einzige politische Akt, zu dem Kino fähig ist: die Idee von Veränderung wachzuhalten."^[30]

Bewegung steht bei Wenders für die Auflösung aus Erstarrung, einem Zustand, der Mitte der 70er Jahre die festgefahrenen politischen Fronten und Verhältnisse charakterisiert. In ALICE IN DEN

STÄDTEN werden mit der Bewegung sowohl innere als auch äußere Veränderungen wahrnehmbar.

[29] Wenders zit. In: Jansen, Peter W. und Wolfram Schütte (Hrg.): Wim Wenders. München, Wien 1992, S. 68.▲

[30] Wenders zit. In: Jansen, Peter W. und Wolfram Schütte (Hrg.): Wim Wenders. München, Wien 1992, S. 79.▲

70er
< * >

DIF, 3.4.2000

Bettina Nebel

Unterwegs in den 70er Jahren

3.2. Kreisbewegungen - STROSZEK (1976/77) von Werner Herzog



Der Mythos Amerika, mit dem sich Wenders immer wieder auseinandersetzt, bildet auch den Kern von STROSZEK. Werner Herzog, der oft als typisch deutscher Filmemacher bezeichnet wird, nimmt die umgekehrte Richtung von Wenders in ALICE IN DEN STÄDTEN. Er schickt seine Figuren von der Bundesrepublik "ins Land der unbegrenzten Möglichkeiten". Nachdem Amerika seine kulturelle Leitbildfunktion hierzulande verloren hat, ist STROSZEK eine finale Abrechnung mit dem "American Dream".[31]

In STROSZEK zieht der Aufbruch unweigerlich das Scheitern nach sich. Es ist eines der Leitmotive in Herzogs Werk, das häufig im Zusammenhang mit dem Mißlingen der Studentenrevolte von 1968 interpretiert worden ist.

Eine Gruppe von gesellschaftlich Ausgegrenzten - der Straftatlassene Stroszek (Bruno S.), die Prostituierte Eva (Eva Mattes) und der schrullige, alte Herr Scheitz (Clemens Scheitz) - brechen nach Amerika auf, um ihrer mißlichen sozialen Lage und der Gewalttätigkeit in der Großstadt Berlin zu entkommen.

70er
< * >



Richtig Bewegung kommt nur für wenige Minuten in der Mitte und am Ende des Films auf. Dem Aufbruch nach Amerika und der Ankunft in New York folgt eine lange Fahrt in einem gemieteten Straßenkreuzer zum Zielort in Wisconsin. Das Abendrot am Horizont trägt als kitschiges Postkartenmotiv noch einen verklärten Hoffnungsschimmer in sich. Als ironischer Kommentar klingt dazu eine Art Country-Music. In dem Zielort Railroad-Flat wohnt ein Neffe von Herrn Scheitz, der Stroszek in seiner Autowerkstatt beschäftigt. Ein Mobile Home - ein im Nirgendwo aufgestellter Wohn-Container bietet jedoch nur vorübergehend Bleibe und häusliches Glück. Bald machen sich wieder finanzielle Sorgen bemerkbar, erste Raten werden fällig.

Neben der ziemlich öden Umgebung erzeugen die gelebten kleinbürgerlichen Vorstellungen von Zweisamkeit und Glück mit Farbfernsehen im Eigenheim Enge. Die alternative Lebensgemeinschaft zerbricht, als sich Eva schließlich mit zwei Truckern absetzt.

Nachdem das Mobile Home mit zungenbrecherischer Zahlenakrobatik versteigert und abtransportiert ist, steht Stroszek auch bildlich vor dem Nichts. Er und Herr Scheitz werden zu "outlaws". Herr Scheitz wird beim Überfall eines Supermarkts gestellt, während Stroszek noch einmal mit dem Abschleppwagen entkommen kann.

Er legt eine lange Strecke zurück, bevor er in einem Indianerreservat mit touristischem Erlebnispark anhält und sich in einem rotierenden



Sessellift erschießt.

Die Fahrt durch nebelhafte Wälder in herbstlich-winterlichen Farben scheint endlos zu sein, obwohl die filmische Zeit nicht länger als zwei Minuten dauert. Die verschwommen wirkenden Landschaften erinnern an impressionistische Bilder. Als symbolischer Übergang zwischen Leben und Tod nimmt diese Sequenz das letzte Scheitern vorweg.

Der auf dem Parkplatz im Kreis gelenkte, fahrerlose Wagen macht dann überdeutlich, daß Mobilität und Bewegung dem engen Aktionsradius der äußeren Gegebenheiten sowie den eigenen Beschränkungen nichts entgegenzusetzen vermögen.

[31] In diesem Zusammenhang erinnerte ich mich an die Deutsch-Amerikanischen Volksfeste und die Musik-Clubs der in der Nähe stationierten GI's, die in den 70er Jahren Anziehungskraft für uns Jugendlichen besaßen. Die amerikanischen Soldaten in der Bevölkerung genossen dagegen nur wenig Ansehen, zumal allgemein bekannt war, daß sie sich vorwiegend aus der sozialen Unterschicht der USA rekrutierten. Die Vorstellungen vom weiten Land der amerikanischen Ureinwohner und Nationalparks boten noch Stoff für Träume, obwohl man seit EASY RIDER ebenfalls wußte, wie es um die grenzenlose Freiheit in den USA tatsächlich bestellt war. Ein ganz anderes Bild des Landes, das einer intakten obgleich mutterlosen Familie, vermittelte die Vorabendserie Bonanza. Ein

70er
< * >

übergroßes Plakat von den Cartridges hängt in der Gefängniszelle, als sich Stroszek notgedrungen von der "innigen Männergemeinschaft" im Knast verabschiedet, um später sein Glück in Amerika zu suchen. ▲

DIF, 3.4.2000

Bettina Nebel

Unterwegs in den 70er Jahren

3.2.1. Berlin- und Amerikabilder

70er
< * >



Im Milieu von Berlin-Kreuzberg entwirft Herzog Bilder der sozialen Kälte. Nachdem Stroszek die Geborgenheit der Zellengemeinschaft verlassen hat, ist die Eckkneipe "Bierhimmel" mit ihren vergilbten Vorhängen die nächste Anlaufstelle für Stroszek. Hier trifft er auf die von ihren Zuhältern gepeinigte Eva. Sie bringt Wärme in seine verlassene Wohnung und Ordnung in die mit Herrn Scheitz geteilte nachbarschaftliche Männerwirtschaft.

Die grauen Straßen erhalten nur durch die Obststände der türkischen Anwohner Farbe. Exotik zur Bewältigung des Alltags hat sich Stroszek zudem mit seinem Vogel Beo eingefangen.



Er tritt wieder als Straßenmusiker in kahlen Hinterhöfen auf. Doch nirgends sind Eva und Stroszek vor den gewalttätigen Übergriffen der Zuhälter sicher. Da wird Amerika in ihren Vorstellungen zu einem Ort, mit dem sich viele Hoffnungen verbinden.

In New York bieten sich ihnen noch die mittlerweile gewohnten, aber immer wieder faszinierenden touristischen Ansichten von Manhattan sowie Aussichten vom Empire State Building. Die Ausfallstraßen der Metropole und die Highways vermitteln eine Ahnung von den räumlichen Dimensionen des Landes. n.



Danach wirkt die winterliche Umgebung des Zielortes Railroad Flats in Wisconsin nur noch limitiert, flach und leer. Keine Spur von den großartigen Natur- und Landschaftsaufnahmen amerikanischer Filme, die eine Sehnsucht nach Amerika aufkommen lassen könnten.

Der amerikanische Traum, der jedem ungeachtet seiner sozialer Herkunft Erfolgsmöglichkeiten und ein besseres Leben verspricht, fällt nun in sich zusammen. Nach einem offenen Empfang und der Starthilfe durch den Neffen von Herrn Scheitz ist das ungleiche Trio auf sich selbst verwiesen. Es unterliegt den Bedingungen eines kapitalistischen Leistungssystems mit seinen gängigen Vorstellungen von Wohlstand und Glück. Die ins Bild gesetzten Wünsche der Figuren werden in der filmischen Realität vielfach gebrochen.



Daneben findet Herzog außergewöhnlich skurrile Darstellungen für ein bitterböses Amerikabild. Sie erinnern an Bilder aus jüngsten amerikanischen Independentfilmen: Zwei Farmer, die ihre Fehde um einen Streifen Land mit Traktoren, die Gewehre im Anschlag, austragen, lassen an den uralten Streit der Pioniere im Wilden Westen denken. Viele der Bewohner des Ortes sind bewaffnet. Aber die Gewalt tritt nicht offen zutage. Das Gerücht von einem Serienkiller macht die Runde. Die Suche nach Verschwundenen in der Nähe des vereisten Sees betreibt man hier als Freizeitbeschäftigung.

Viele der Bilder und Figuren von STROSZEK sind der Realität direkt entnommen. Trotz ihrer dokumentarischen Qualitäten zeigen sie jedoch eine Wirklichkeit, die ziemlich irrealer Züge trägt. Die Fremdheit der Darstellungen korrespondiert mit der Fremdheit der Lebensverhältnisse, die durch ein autoritäres oder kapitalistisches Gesellschaftssystem bedingt sind und keine Alternativen zulasse

70er
< * >

Bettina Nebel

Unterwegs in den 70er Jahren

3.2.2. Sprachbarrieren, Grenzen und Mobilität

70er
< * >



Der "Erziehungssprache" [32] der Besserungsanstalten in der BRD kann Stroszek verbal kaum etwas entgegensetzen, obwohl sein Widerspruchswille in seiner trotzigem Haltung zum Ausdruck kommt. Ebenso wehrlos sieht er sich der physischen Gewalt von Evas Zuhältern gegenüber. Den autoritären staatlichen und sozialen Hierarchien versucht das Trio durch einen Landeswechsel zu entgehen. Prinzipiell steht ihnen die Welt offen. Die finanziellen Mittel für die Reise kann Eva durch ihr Metier beschaffen. Kurz nach der Ankunft in den USA erweist sich allerdings die hiesige staatliche Ordnung als neues Hindernis für Autonomie. So erlauben es die Einreisebestimmungen Stroszek nicht, seinen Vogel Beo einzuführen. Des Amerikanischen sind Stroszek und Herr Scheitz nicht mächtig. So bleiben ihnen viele der Regeln und Umgangsformen der amerikanischen Gesellschaft unzugänglich. Evas Sprachkenntnisse helfen ihr indes, sich in der anderen Kultur schneller zurechtzufinden. Ihr allorts praktikables Gewerbe, das sie nun in Eigenregie betreiben kann, macht sie gewissermaßen unabhängig. Sie zieht die Straße einer dauerhaften aber einengenden und eintönigen Beziehung vor und begibt sich wieder "on the road". Weniger flexibel sind Stroszek und Herr Scheitz. Trotz Ortswechsel und geographischer Mobilität können sie die sozialen und kulturellen Grenzen nicht



passieren, die über Sprache hergestellt werden. Als einzige Wahlmöglichkeit bleibt Stroszek am Ende die zwischen Leben und Tod. Stroszeks letzte Fahrt führt ihn in ein ausgewiesenes Indianerreservat, wo die nomadisierenden Ureinwohner von einst auf wenige Quadratkilometer zusammengedrängt leben müssen. Ihre kulturelle Identität wird von der herrschenden Gesellschaftsform nur unter Verwertungsgesichtspunkten gesehen und als touristische Attraktion vermarktet. An dieser Stelle berührt sich Stroszeks und Bruno S´ Geschichte mit der der Indianer, die durch die Unterdrückung eines eigenständigen und selbstbestimmten Lebens gekennzeichnet ist.



Als Außenseiter haben die Protagonisten nur begrenzte Handlungsmöglichkeiten und Bewegungsfreiheiten in einer nach wie vor von Autorität geprägten und konsumorientierten Gesellschaft, wie sie in STROSZEK skizziert wird.

Mit Reformen wurde in den 70er Jahren versucht, soziale Unterschiede auszugleichen. Mobilität in Form von sozialem Aufstieg und Bildung kann Stroszek nicht realisieren. Der Film plädiert vielmehr für die Anerkennung von bestehenden Differenzen und anderen Lebensformen innerhalb gesellschaftlicher Hierarchien.

Das Problem der Ungleichheit stellt sich auch für Herzog. Er nimmt sich als bereits etablierter Filmmacher mit Bruno S. eines "Unterprivilegierten" an und rückt ihn ins

Zentrum des Interesses. Sein Erfolg mit dieser Strategie löst in den 70er Jahren heftige Diskussionen aus.

[32] Schütte, Wolfram: Ausbruchsversuche. In: Frankfurter Rundschau vom 23.06.1977.▲

70er
< * >

DIF, 3.4.2000

Bettina Nebel

Unterwegs in den 70er Jahren

3.2.3. Suche nach einem Standort und Utopie "Heimat"

70er
< * >



Ebensowenig wie in der BRD können sich die Protagonisten in den USA auf Dauer fest verorten. Die Straße als mobile Erwerbs- und Lebensform steht allenfalls Eva offen.

Die Träume von Herzogs sehr antibürgerlichen Figuren gelten nicht der Ferne oder dem Fremden. Sie fußen in der sehr privaten "Sehnsucht nach Behausung"[33], die ein Recht auf menschliche Existenz einschließt und mehr ist als bloßes Überleben. Ihre als Alternative angelegte Lebensgemeinschaft reproduziert allerdings nur die kleinbürgerlichen Vorstellungen von Glück und Familie. Das Lebensmodell scheitert deshalb sowohl an den materiellen Schwierigkeiten, die Spannungen auslösen, als auch an der Enge des Zweierbeziehungsmodells.

Das Reisemotiv veranschaulicht die Suche nach dem eigenen Standort in der Gesellschaft und die Diskrepanz zwischen Selbstverwirklichung und Realität[34]. Buchka schreibt:

"Selbstverwirklichung, das war einer jener zentralen Begriffe, die die utopische Gesellschaftskritik der APO zur Zeit der Studentenrevolte bestimmten." [35]



Der Begriff umfaßte die Forderung nach Selbstbestimmung und freier Entfaltung des kreativen Individuums und wandte sich gegen die

herrschende Gesellschaftsordnung. Er implizierte, daß jeder ein künstlerisches Potential oder die Fähigkeit besitzt, sich selbst zu entwerfen.

Stroszeks Ausdrucksmittel ist vor allem die Musik. In einer Szene versucht er Eva seinen Zustand der inneren Zerrissenheit mittels eines von ihm angefertigten Kunstobjektes mitzuteilen. Die Szene macht die Isolierung und Selbstentfremdung des künstlerischen Subjekts deutlich, das unverstanden ist oder dessen Fähigkeiten gesellschaftlich nicht anerkannt werden.

Stroszeks Ziel ist es, einen dauerhaften Platz in der Gesellschaft zu finden. Im Gegensatz zu Philipp Winter in ALICE IN DEN STÄDTEN besitzt er nicht die Perspektive ständiger Bewegung und Identitätsfindung. Er kann weder längerfristige Beziehungen aufbauen noch Fuß in einer Gesellschaft fassen, deren Konventionen von Erfolg, einem richtigen Leben oder Glück nicht die seinen sind und seiner Selbstverwirklichung entgegenstehen.



Die Ausbruchsversuche der Protagonisten geben jedoch dem Zuschauer das Gefühl, (wo)anders sein oder Glück finden zu können. In der Bewegung des Films liegt so ein Versprechen von Heimat, das für Peter Buchka die "Möglichkeit von Utopie ins Gedächtnis zurückruft"[36]. Das ist einer der Gründe, weshalb der Film in den 70er Jahren besonders positiv von Presse und Publikum aufgenommen wurde. (vgl. auch Pressestimmen und Rezeptionsweisen)

[33] Blumenberg, Hans C.: Bruno gegen Amerika.
In: Die Zeit vom 10.06.1977.▲

[34] Vgl. Thabi, Sahbi: Aufbruch und
Wiederkehr. Münster 1982, S. 4.▲

[35] Buchka, Peter: Augen kann man nicht
kaufen. München 1993, S. 40.▲

[36] Buchka, Peter: Eine Ahnung von Heimat. In:
Süddeutsche Zeitung vom 18.06.1979.▲

70er
< * >

DIF, 3.4.2000

Bettina Nebel

Unterwegs in den 70er Jahren

3.2.4. Produktions- und Arbeitsweise



Werner Herzog (geb. 05.09.1942) realisiert nach seinem Abitur Anfang der 60er Jahre erste autodidaktische Kurzfilmarbeiten und gründet bald darauf seine eigene Filmproduktionsfirma. Für STROSZEK erhält er Projektförderung im Rahmen des Film-Fernseh-Abkommens. Die USA kennt er seit seinem Auslandsstudium in den 60er Jahren und von der Arbeit bei einem amerikanischen TV-Sender. Auf Wisconsin als Drehort ist Herzog während einer zehntägigen Autofahrt 1975 durch die USA für Aufnahmen zu HERZ AUS GLAS (1976) aufmerksam geworden. Im Anschluß dreht Herzog dann noch den Dokumentarfilm HOW MUCH WOOD WOULD A WOODCHUCK CHUCK (1975/76) in Amerika.

Der Hauptdarsteller Bruno S. ist bereits aus Herzogs Kaspar-Hauser-Adaption JEDER FÜR SICH UND GOTT GEGEN ALLE (1974)^[37] bekannt. Er bringt seine eigene Biographie in den Film mit ein, die durch Aufenthalte in Erziehungsheimen und Heilanstalten charakterisiert ist. STROSZEK stellt vor allem durch seinen sehr authentisch wirkenden Hauptdarsteller sowie durch weitere Laiendarsteller ein besonderes Verhältnis zwischen Fiktion und Realität her.

70er
< * >



Mit dem Titel sowie thematisch und motivisch nimmt STROSZEK Bezug auf frühere Filme von Herzogs Werk. Die textuellen Querverbindungen zeichnen Herzogs Arbeitsweise aus und ziehen sich gleichermaßen durch seine dokumentarischen und fiktionalen Filme gleichermaßen. Auch STROSZEK enthält "alle Elemente seiner privaten Mythologie", angefangen "von den Kreisbewegungen, die Ausweglosigkeit signalisieren (...) bis hin zu den Hühnern, für Herzog Inbegriff von Tücke und Dummheit." [38]

STROSZEK ist der erste Spielfilm Herzogs, der in der Gegenwart spielt. Das Buch zu der einfachen und nacherzählbaren Geschichte hat Herzog selbst verfaßt. Phantastisch wird der Film durch die auftretenden sehr eigenen und skurrilen Figuren, die unerhörten Begebenheiten und die nie zuvor gesehenen Bilder, die Herzogs filmische Leidenschaft ausmachen. [39] Die Suche nach außergewöhnlichen Bildern gehört bei Herzog zu seinen wichtigsten Reisemotiven.

[37] Mit der Auszeichnung des Films in Cannes betritt der "Neue deutsche Film" internationales Parkett. ▲

[38] Blumenberg, Hans C.: Bruno gegen Amerika: In: Die Zeit vom 10.06.1977. ▲

[39] Fischer, Robert und Joe Hembus (Hrsg.): Der Neue Deutsche Film 1960-1980. München 1981, S. 252. ▲

70er
< * >

Bettina Nebel

Unterwegs in den 70er Jahren

3.3. Traumbewegungen - DIE ABFAHRER (1978) von Adolf Winkelmann

70er
< * >



DIE ABFAHRER (1978) entführen in dem Debütfilm von Adolf Winkelmann aus Unternehmungs- und Abenteuerlust einen Möbeltransporter. Die gemeinsame Aktion führt die drei Freunde Atze, Lutz und Sulli vorübergehend aus ihrem Alltag heraus, der geprägt ist von Jugendarbeits- und Perspektivlosigkeit im verschwindenden Arbeitermilieu des Ruhrgebiets. Im Verlauf der ereignisreichen Fahrt können sie ihre ansonsten stark eingeschränkte Handlungsfähigkeit praktisch unter Beweis stellen.

Die Nachttour auf der Autobahn sowie eine lange in bläuliches Licht getauchte Tunneldurchfahrt versinnbildlichen einen transitorischen Zustand und verleihen der Reise zu Beginn und zum Ende einen traumhaften Charakter. Atmosphäre gewinnen die Fahrten durch Musik und Lichtgestaltung. Die bunten Lichtreflexe auf regennasser Scheibe und nächtlichen Straßen sind kunstvoll in Szene gesetzt. Das ins Führerhaus einfallende Tageslicht vermittelt eine losgelöste Stimmung während die durchquerten Wälder, das Münsterland sowie die angesteuerten Orte nur wenig Attraktivität aufweisen.

Dadurch, daß die Kamerafahrten parallel zu den starren Einstellungen auf bildfüllende rußgeschwärzte Hauswände im Revier montiert werden, wo Fensterrahmen nur begrenzte



Ausblicke gewähren, bekommt Bewegung eine besondere Bedeutung. Das Gefühl der Möglichkeit von Bewegung ist es, was in dieser ziemlich aussichtslos erscheinenden Situation zählt und was den Film bis zuletzt nicht resignativ werden läßt. Mit der Bewegung erweitert sich der Blickwinkel der Jugendlichen und sie lernen andere Perspektiven kennen.

Während der Fahrt setzen sich die drei Freunde nicht nur in lakonischen Aussprüchen und witzigen Dialogen mit ihrem Selbstverständnis als Arbeiter ohne Arbeit auseinander. Unterwegs kommt auch ihr Rollenverständnis durch die Begegnung mit der Anhalterin Svea ins Wanken. In ihrem Milieu herrschen noch die traditionell getrennten Geschlechtersphären vor: Frauen beim Einkauf oder beim Wäscheaufhängen, Männer in der Kneipe nebenan beim Fußballschauen. Erste Brüche sind hier durch die Arbeitslosigkeit entstanden, die auch die Männer zwingt, zu Hause zu bleiben. Der ökonomische und geschichtliche Wandel sowie die Auswirkungen auf die Menschen der Region werden im Alltäglichen sichtbar, während die Jugendlichen auf der Fahrt Erfahrungen machen, durch die sie langsam ein Bewußtsein für diese Veränderungen entwickeln. Schließlich kehren die Aussteiger in ein Umfeld zurück, das von Verständnis für die Situation der arbeitslosen Jugendlichen und von nachbarschaftlicher Solidarität getragen wird.

"Der kleine witzige Film bezieht seine Wirkung aus der Balance zwischen dem Wegträumen und dem klaren Blick ins Zentrum der Probleme der Arbeitslosigkeit." [40]

Winkelmann versteht es, genaue Milieustudien und authentisch wirkende Darsteller mit populären Erzählmustern und Musik auf mehreren Ebenen zu verflechten. Die sehr ansprechende künstlerische Bild- und Lichtgestaltung läßt die fehlende technische Perfektion nicht vermissen.

Der folgende zeitgenössische Kritikauszug weist DIE ABFAHRER als Zeitdokument aus, das die "no future"-Stimmung der Endsiebziger zurückweist:

"Hier wird nicht etwa ein Traum realisiert, mit einem schönen roten Möbelwagen über die Autobahn zu brausen. Dahinter stehen immer die Wirklichkeit und Zeit: Bundesrepublik Deutschland in den siebziger Jahren, Jugendarbeitslosigkeit, soziale Probleme, wo man hinschaut. DIE ABFAHRER ist ein spannender schöner Film, der nachdenklich macht, und von dem viel Hoffnung und Aktivität ausgehen." [41]

In ästhetischer Hinsicht geht der Film weit über seine Zeit hinaus und besitzt Aktualität nicht nur wegen der zunehmenden (Jugend-) Arbeitslosigkeit im ausgehenden 20. Jahrhundert, die im deutschen Mainstream-Kino bislang gerne ausgeblendet bleibt.

[40] N.N.: Witziges Ausflippen. In: Die Weltwoche vom 29.08.79 ▲

[41] N.N.: ohne Titel. In: Rheinische Post (Düsseldorf) vom ▲03.11.1979

70er
< * >

DIF, 3.4.2000

Bettina Nebel

Unterwegs in den 70er Jahren

3.3.1. Heimat im ökonomischen und soziokulturellen Wandel

70er
< * >



Die Fahrt beschreibt in DIE ABFAHRER den Aufbruch der Protagonisten in eine andere Lebensphase. Sie steht für das Stadium der Adoleszenz, die psychologisch als "Zwischenwelt der Heimatlosigkeit" [42] ausgelegt wird. Ihr Heimatort liegt noch ohne Frage im Ruhrgebiet. Dort entzieht die Arbeitslosigkeit aber zunehmend die Existenzgrundlagen, weshalb sich die ersten entschließen wegzuziehen. Von Svea nach ihrem Zielort befragt, können DIE ABFAHRER weder einen konkreten Ort noch irgendein romantisches Fluchtziel benennen. Sie wissen nicht, wo sie eigentlich hinwollen. Ihre Route orientiert sich pragmatisch an den Wegweisern der Autobahn, an Sveas Wohnort oder dem Auftragsbuch der Möbelwagenfirma.

Auch in der ironischen Wendung bringen Sprache und Alltagshandlungen von Atze, Lutz und Sulli ihre Identifikation mit ihrer bisherigen Lebens- oder Arbeitswelt zum Ausdruck. Ihre Freundschaft sowie die familiären nachbarschaftlichen Beziehungen im Milieu geben ihnen bedingt Heimat. In der Halböffentlichkeit des Hinterhofs führen sie jedoch ein Schattendasein, das sie von gesellschaftlicher Partizipation ausschließt. Erste ernsthafte Erosionserscheinungen ihres Selbstverständnisses zeigen sich, als die drei

Jugendlichen aus Scham über ihre Arbeitslosigkeit nicht mehr wie sonst zum kollektiven TV-Fußballabend in die Kneipe gehen. Anstatt wie bisher durch das "Fenster der Welt" fernzusehen, schlägt Atze eine Spritztour mit dem defekten Möbelwagen vor, der vor ihrer Haustür geparkt ist.

Die Straße ist für sie zwar nicht als Ort des öffentlichen Protest gewählt. Dennoch verschafft ihnen die Aktion besondere Aufmerksamkeit. Zuerst werden sie von der Polizei auf der Autobahnraststätte und dann von Ordnungshütern anderer Profession (Müllmänner) als Kriminelle verfolgt. Eine Suchmeldung des Radios macht den Erwachsenen zu Hause das Handeln der Jugendlichen langsam begreifbar. Der Zusammenhang mit der sozial-ökonomischen Situation, die sie alle gleichermaßen betrifft, wird klar. Bewegung signalisiert in diesem Fall die Dringlichkeit gemeinsamer und politischer Handlungsstrategien.

"Abfahren" ist nicht mit "abhauen" gleichzusetzten. Wolfram Schütte präzisiert dies in der Klammer "(weder nach Indien oder ins hiesige Nirwana)"^[43], die auf derzeit übliche Aussteigerträume und -praktiken nicht nur von Jugendlichen anspielt. Den "Abfahrern" ist hingegen Flucht als "bestimmendes Reisemotiv fremd, ihre Reise kennt eine Rückkehr in die Wirklichkeit"^[44]. Ihr Verständnis von Heimat ist weder kulturell noch geschichtlich vorbelastet. Identität wird für sie erst durch die schwierigen Lebensumstände vor Ort zum Problem. Die Identifikationskonzepte, die der Film anbietet,

finden Ende der 70er Jahre Zustimmung bei einem breiten Kinopublikum. (Vgl. auch Identifikationskonzepte, Rezeptionsweisen und Pressestimmen).

[42] Vgl. Mattenklott, Gert: Wegezeichen für eine Philosophie des Reisens. In: Auf der Suche nach Bildern. Schmitten im Taunus 1991, S. 39-52.▲

[43] Schütte, Wolfram: Abfahren, Ankommen. In: Frankfurter Rundschau vom 20.07.1979.▲

[44] Andre, Michael: Trip durchs Ruhrgebiet. In: Rheinische Post (Düsseldorf) vom 25.08.1979.▲

70er
< * >

DIF, 3.4.2000

Bettina Nebel

Unterwegs in den 70er Jahren

3.3.2. Arbeitsweise und Produktionsbedingungen



Der 1946 in Hallenberg (Westfalen) geborene Adolf Winkelmann ist nach dem Kunststudium in Kassel durch seine Experimentalfilme bekannt geworden. In den 70er Jahren hat er einige Dokumentarfilme gemacht, bevor er mit DIE ABFAHRER 1978 seinen ersten abendfüllenden Spielfilm realisierte. Hauptberuflich war der seinerzeit dreiunddreißigjährige Winkelmann als Professor an der Fachhochschule für Design in Dortmund beschäftigt.

Angeregt wurde die Geschichte durch Winkelmanns eigene Kindheitserlebnisse mit Möbeltransportern in der elterlichen Spedition. Außerdem wollte er zusammen mit Leuten, die er kennt, das umsetzen, "was denen auf der Zunge brennt"[45]. Deshalb hat er mit seinem Co-Drehbuchautor Gerd Weiss in Dortmund recherchiert und Leute zur Geschichte befragt. Nachdem er den Eindruck bekam, "daß da `ne ganze Generation auswandern will" [46], hat er den "Jugendtraum vom Aussteigen" in Bilder umgesetzt. Die Süddeutsche Zeitung bringt zur Fernsehausstrahlung in der ARD einen Auszug aus einem Interview des WDR mit Winkelmann: "Wenn man mit diesen jungen Typen bei uns zu tun hat, mit den Problemen ihrer Arbeitslosigkeit, mit ihren Träumen, diesen Vorstellungen von einem anderen Leben, dann lag die Geschichte förmlich in der Luft", resümiert er rückblickend. An anderer Stelle äußert Winkelmann, er habe

70er
< * >

"einen Traum in die Realität der vielen jungen Typen gemogelt, die den ganzen Tag rumhängen und nicht wissen, was sie tun sollen." [47]

Mit seiner Arbeitsweise versuchte Winkelmann "ganz direkt ein Lebensgefühl, eine Stimmung" [48] zu vermitteln. Er wollte sowohl eine ganz realistische Geschichte umsetzen als auch einen unterhaltenden Film machen: "Der Film soll einen anmachen und einen anregen zum Nachdenken, man soll ihn gesehen haben und wieder Kraft haben, sich draußen auseinanderzusetzen." [49]



In der Zeitschrift Zoom vom 19.09.79 wird berichtet, daß Winkelmann seine Absicht, die drei Protagonisten von den verfolgenden Fernfahrern umbringen zu lassen, wieder fallengelassen hat, nachdem die Szene bereits abgedreht war. [50]

Winkelmanns Film ist mit einem Budget von knapp 300.000 Mark und ohne staatliche Förderung ausgekommen. Zwei Drittel wurden vom WDR zur Verfügung gestellt. "Ohne große Auflagen" [51], wie Winkelmann versicherte. Der Rest konnte über Eigenleistungen und Rückstellungen finanziert werden. Das schmale Budget ist dem Film zwar in der technischer Umsetzung anzusehen, wurde aber durch einen großen Einfallsreichtum wettgemacht: Das Dach der Führerkabine ersetzte man eigens für die Dreharbeiten durch Plexiglas. So konnte Winkelmann und sein Kameramann David Slama bei den Fahrscenen eine erstaunliche Realistik von Licht und Schatten erzielen. [52]

Für die Kinoauswertung mußte der 16-mm-Film

in das übliche 35-mm-Format "aufgeblasen" werden. Er bekommt durch die grobe Körnung und verwischten Farben eine ganz persönliche Note, indem zusätzliche "Ruhrgebiets-Authentizität"[53] auf die Leinwand gebracht wird.

[45] Seidel, Hans-Dieter: Die Sache mit dem Möbelwagen. In: Stuttgarter Zeitung vom 20.07.1979 ▲

[46] Jagau Hans-Jürgen: Gespräch über "Abfahrer". In: Wiesbadener Kurier vom 13.10.1979 ▲

[47] N.N.: Ein Film zum Anmachen. In: Süddeutsche Zeitung vom 29.07.1981 ▲

[48] Jagau Hans-Jürgen: Gespräch über "Abfahrer". In: Wiesbadener Kurier vom 13.10.1979 ▲

[49] N.N.: Ein Film zum Anmachen. In: Süddeutsche Zeitung vom 29.07.1981 ▲

[50] Odermatt, Urs: Die Abfahrer. In: Zoom vom 19.09.1979 ▲

[51] Schmidt, Dietmar: Winkelmann - oder Gremienverzicht macht munter. In: Stuttgarter Zeitung vom 27.07.1979 ▲

[52] Seidel, Hans-Dieter: Die Sache mit dem Möbelwagen. In: Stuttgarter Zeitung vom 20.07.1979 ▲

70er
< * >

[53] Odermatt, Urs: Die Abfahrer. In: Zoom vom
19.09.1979 ▲

DIF, 3.4.2000

Bettina Nebel

Unterwegs in den 70er Jahren

3.4. Fluchtbewegungen - DIE HAMBURGER KRANKHEIT (1979) von Peter Fleischmann

70er
< * >



Peter Fleischmann findet mit das DAS UNHEIL (1970) Erwähnung (vgl. auch den Essay von Bettina Jäger) in der Filmliteratur unter "linkes und revolutionäres Kino des Westens"[54]. Im Vergleich zu anderen Autorenfilmern ist sein Werk weitgehend unbeachtet geblieben und heute nahezu unbekannt. Aus der zeitlichen Distanz erscheint DIE HAMBURGER KRANKHEIT (1979) jetzt als treffende Zeitdiagnose. In dem Film brechen sich zeitaktuelle politische Debatten um die Grenzen des Wirtschaftswachstums sowie Diskurse um das Verhältnis von Alternativ- und Fluchtbewegung [55], die dazu führen, daß die Grüne Partei gegründet wird. Im Hinblick auf den konservativen Regierungswechsel und die Diskussion um das AIDS-Virus Anfang der 80er Jahre ist der Film erstaunlich weitsichtig und seiner Zeit voraus.

Wie DAS UNHEIL ist auch dieser Film ein filmisches Fresko der bundesrepublikanischen Gesellschaft. Das Katastrophenszenario zeigt Gesellschaft auf der Flucht vor einer mysteriösen Epidemie. Fleischmann läßt eine bunt zusammengewürfelte Gruppe in wechselnder Besetzung Deutschland von Norden nach Süden durchqueren und gibt gleichzeitig einen Querschnitt durch die bundesrepublikanische Gesellschaft Ende der 70er Jahre. Die aufgrund einer Notlage zusammenfindenden Personen

repräsentieren bestimmte Schichten, ethnische und andere Randgruppen, politische und spirituelle Richtungen. Sie positionieren sich insbesondere durch die zu Schlagworten geronnenen Phrasen im Film. Auf der Reise mit unbestimmtem Ziel werden herrschende Ängste, die nicht selten in panische Reaktionen umschlagen, sowie unterschiedliche Befindlichkeiten augenfällig gemacht. Am Ende der Flucht haben sich nicht die noch verbleibenden Protagonisten gewandelt, sondern die Politik der Republik.

Der Film ruft Verunsicherung hervor. Das Chaos auf der Handlungsebene findet filmisch seinen Ausdruck in geradezu gewaltsamen Stilbrüchen. Er changiert zwischen Katastrophen- und Science-fiction-Film, verarbeitet Elemente des Road Movies. Die Bildqualität verleiht dem Film teilweise dokumentarischen Charakter.

Mit jedem abgeschnittenen Handlungsfaden geht für den Zuschauer eine mögliche Identifikationsfigur verloren. Der Film erscheint somit nicht geschlossen und in handwerklicher Hinsicht oft unfertig. Er bleibt fragmentarisch und holzschnittartig bei dem Versuch, Gesellschaft in ihrer Komplexität zu erfassen. Die Skizze gewinnt aber durch die vielfältigen Anspielungen und Verweise einen größeren Bezugsrahmen, der bundesrepublikanische Wirklichkeit Ende der 70er Jahre in einem weiten Ausschnitt darstellt.

[54] Vogel, Amos: Film als subversive Kunst. A -
St. Andrä-Wörtern 1997, S. 123.▲

[55] Kraushaar, Wolfgang (Hrg.): Autonomie
oder Getto? Kontroversen über die
Alternativbewegung. Frankfurt 1978.▲

70er
< * >

DIF, 3.4.2000

Bettina Nebel

Unterwegs in den 70er Jahren

3.4.1. Notgemeinschaft



Die Figuren kommen aufgrund eines Ausnahmezustands zusammen. Ihr Aufbruch ist forciert. Fahrzeuge und Besetzung wechseln mehrfach auf der Fahrt. Zwischen den Mitreisenden gibt es kaum Ebenen der Verständigung. Die Mehrheit lässt sich vom Strom der Ereignisse einfach treiben. Sie reagieren anstatt zu agieren. Ziele oder Handlungsstrategien können nicht formuliert werden. Als hilfloser Helfer findet sich der Arzt Sebastian (Helmut Griem) in dieser Situation wieder. Floskeln oder Beschimpfungen bestimmen die Kommunikation von Ottokar und Heribert. Beziehungen, die sich in Ansätzen entwickeln, werden zumeist von (männlichen) Wunschvorstellungen getragen. Das "Objekt der Begierde" für Sebastian, Heribert, Ottokar ist die etwas einfältig wirkende langhaarige Ulrike. Den Annäherungen und Rettungsangeboten ihrer Verehrer gegenüber zeigt sie sich jedoch mehr oder minder indifferent. Der Tod von Sebastian und Alexander, mit denen sie zuvor die wenigen "beschaulichen" Augenblicke geteilt hat, löst keine sichtliche Betroffenheit in ihr aus. Die Verbindung, die sich zwischen Fritz und einer der italienischen Anhalterinnen ergibt, mündet sogleich in familiäre Schemata, die gängige Auseinandersetzungen provozieren. Alle wirken für sich stehend und isoliert. In der Gesamtschau entsteht das Bild einer Gesellschaft, der der

70er
< * >

soziale Kitt fehlt. Die Katastrophe und die äußeren Umstände sind das einzige, was sie zusammenhält.

70er
< * >

DIF, 3.4.2000

Bettina Nebel

Unterwegs in den 70er Jahren

3.4.2. Stationen Richtungen und Parolen

70er

< * >



Kirschgellersen, Lüneburg, Fulda und der Altrhein sind einige Stationen auf dem Weg von Hamburg ins Gebirge. Die Fahrt von Sebastian, Ulrike, Ottokar und Heribert führt sie durch unterschiedliche Regionen Deutschlands. Zuerst geht sie von der Stadt aufs Land, folgt einer Richtung der Alternativbewegung. In Kirschgellersen treffen sie auf den völlig verstörten Fritz, den einzigen Überlebenden des Dorfes und auf Alexander, der in sich selbst ruhend, der äußeren Realität enthoben wirkt. Er geht unbeeindruckt seiner selbständigen Arbeit nach: der Überführung von Wohnwagen. Hans Langhans als Alexander verkörpert den Rückzug nach innen, der über weite Stecken als ein probates Mittel gegen die Krankheit erscheint. Die Frage nach der richtigen Richtung stellt sich Sebastian in Lüneburg auf der Überfahrt zum Haus seiner Schwester, als der Fähr- und Steuermann plötzlich abhanden gekommen ist. Zu Hause angekommen, nimmt Sebastian vor laufendem Fernsehen eine embryonale Haltung ein und stirbt. Die gespielte volkstümliche Musik klingt ironisch wie "Daheim sterben die Leut". Mit dem Weg nach Süden, der Hoffnung symbolisiert, ist gleichfalls eine politische Richtung vorgegeben, der sich keiner der Reisenden entziehen kann. Besonders deutlich macht dies die Anweisung "Du mußt dich rechts halten!", die Ottokar an Alexander gibt, als auf

der leergefegten Autobahn plötzlich Rettungsfahrzeuge entgegenkommen und Alexander zum Geisterfahrer machen. Der Esoteriker Alexander versucht über das Autoradio, Kontakt zu anderen Welten aufzunehmen, empfängt stattdessen aber nur Morsezeichen "von drüben".



Fulda, der Bestimmungsort des Wohnanhängers, ist wegen der Katastrophe in Aufruhr. Die kleinbürgerlichen Empfänger beschwerten sich indes nur über den schlechten Zustand ihres Campingwagens, der zum Symbol ihrer Spießigkeit wird. Die Art Mobilität, die dieses Haus auf Rädern seinen Besitzern gewährt, führt nicht automatisch zu mehr Weltoffenheit. Inmitten einer weiten, entlegenen Hügellandschaft treffen Ulrike, Heribert und Ottokar dann auf eine "Geschlossene Gesellschaft". Sie mischen sich unbemerkt unter die exzessiv Feiernden. Dem ausufernden Fest gebietet Heribert Einhalt, indem er in die Luft feuert. "Wenn man im Chaos schießt, tritt zwangsläufig eine Ordnung ein", kommentiert Ottokar anerkennend. Die Strategie zeigt in den aus den Fugen geratenen Verhältnissen aber keinen längerfristigen Effekt.



Für Alexander kommt die Erkenntnis zu spät, die er, von den Schüssen bayrischer Jäger getroffen, sterbend formuliert: "Man kann nicht immer nur fliehen, man muß die Abenteuer im eigenen Land bestehen." In Bayern kehrt schließlich Ruhe ein und man geht der alten bierseligen Gemütlichkeit nach. Die Alpen markieren die eingeschränkte Sichtweise ihrer Bewohner. Die Krankheit macht dagegen keinen Halt an der Grenze, sondern greift auf die Nachbarländer über.

70er
< * >

DIF, 3.4.2000

Bettina Nebel

Unterwegs in den 70er Jahren

3.4.3. BRD - keine Nischen, keine sichere Bleibe, keine politische Heimat

70er
< * >



DIE HAMBURGER KRANKHEIT steht noch im Zeichen linker Gesellschaftskritik, die sich an Heimatmotiven festmacht. Daneben richtet sie sich gegen unterschiedliche Gruppierungen und die politischen Tendenzen, die sie vertreten. Im Verlauf der Reise scheint die Gefahr nicht mehr so sehr von der Epidemie, sondern vielmehr von dem totalitären Staat auszugehen, der alles vereinnahmt. Anklänge an den faschistischen Staat werden laut. Der Arzt und Wissenschaftler Sebastian stellt die These auf, daß auch ein "politisches Klima" ansteckend sein könne, während polizeiliche Ordnungskräfte die Seuche erst mit dem vermeintlichen Impfstoff auf bislang verschont Gebliebene übertragen. "Wir können niemanden gebrauchen, der querschießt", sagt der Arzt, als er die Zwangsmaßnahme bei Ulrike durchführt.



Nirgends gibt es noch sichere Rückzugspunkte. Überall, wo die Notgemeinschaft hinkommt, hat die Krankheit bereits ihre Spuren hinterlassen. Die ländliche Idylle bietet hinter der Fassade Orte des Grauens. Sie läßt keinen Raum mehr für eskapistische Vorstellungen oder Aussteigerträume. Sebastian flüchtet sich in regressive Phantasien. In der Mitte des Films erliegt er quasi seinen Jugenderinnerungen. Den Anhänger fernöstlicher Ideen, der von Ex-Kommunarde Hans Langhans gespielt wird, bringt nicht das ominöse Virus, sondern eine Gewehr­kugel zu Fall.

In diesem "Danse macabre" bewähren sich nur wenige Überlebensstrategien: Krisengewinnler und Opportunist Heribert ist handlungsfähig, solange er aus dem Ausnahmezustand Vorteil zu schlagen weiß. Nachdem der alte Bundeskanzler für tot erklärt wurde und die neue konservative Regierung die Seuche unter Kontrolle gebracht hat, werden letzte abweichende Elemente in Sicherheitsgewahrsam genommen. Nach kurzem Arrest kommt Ottokar allerdings wieder frei, der sich zuvor wie Ulrike und Heribert in die landesübliche Tracht gekleidet hat und assimiliert scheint.



Ulrike bleibt bis zum Schluß resistent. Weder Krankheit noch Impfung können ihr etwas anhaben. Es gelingt ihr, sich auf die Almhütte ihres Großvaters zu retten, bevor der Katastrophenschutz sie mit Hubschraubern aufspürt und entführt. Es wird nochmals deutlich gemacht, daß es keinen Platz außerhalb der Gesellschaft gibt und auch die Natur keine politische Ersatzidentität bietet. Der Traum vom natürlichen Leben im Einklang mit der Natur wird wie eine Seifenblase zum Platzen gebracht und durch den Jodelgesang des Großvaters noch zusätzlich ins Lächerliche gezogen.

Als eine Alternative wird allenfalls die Wanderschaft abseits von gepflasterten Straßen und Ansiedlungen gezeigt, auf die sich der "alte Philosoph" mit Gleichgesinnten begibt. Er wirbt für Bewegung ohne feste Bleibe. Als Intellektueller bezieht er Position an den Rändern der Gesellschaft.

Die Gesellschaftskritik nimmt in DIE HAMBURGER KRANKHEIT überspannte Züge an. Der Rundumschlag richtet sich nicht mehr nur gegen die herrschenden Verhältnisse, sondern insbesondere auch gegen die alternativen Einstellungen und Handlungsentwürfe, die aufgrund ihrer Heterogenität politisch wirkungslos sind. Der Film macht die politische und gesellschaftliche Isolation sowie den Zerfall der Alternativbewegungen und subkulturellen Fluchtbewegungen deutlich.



70er

< * >

DIF, 3.4.2000

Bettina Nebel

Unterwegs in den 70er Jahren

3.4.4. Grenzen von Wachstum und Mobilität



Wie in gesellschaftskritischen literarischen Texten kommt in DIE HAMBURGER KRANKHEIT der Reise die Funktion zu, Schwachstellen des Systems in der Bundesrepublik boßzustellen. Die Katastrophe nimmt ihren Ausgangspunkt bei einem wissenschaftlichen Kongreß, der die "Verlängerung des Lebens - Möglichkeit oder Utopie" zum Thema hat. Alter und Tod stellen die Sinnzusammenhänge und Ordnungsvorstellungen einer Gesellschaft in Frage, die auf grenzenloses Wachstum ausgelegt ist. Die DIE HAMBURGER KRANKHEIT setzt bei Grenzen des Lebens an, die jeden einzelnen betreffen.

Umwelt- und Ölkrisen der 70er Jahren haben den Glauben in wirtschaftliche Entwicklungen und Fortschritt nachhaltig erschüttert. Die ökonomisch-ökologischen Auswirkungen werden für jedermann offenkundig. Das Auto erfüllt nicht mehr die mit ihm verbundenen Mobilitätsversprechungen und gilt überdies als Umweltverschmutzer und Landschaftszerstörer ersten Ranges.[56]

70er
< * >



DIE HAMBURGER KRANKHEIT illustriert das Katastrophenpotential, das die moderne Gesellschaft in sich birgt, gepaart mit Systemkritik. Ein Ausdruck dafür ist das Verkehrschaos und schließlich der Verkehrskollaps. Die Flucht der Massen führt zu Staus auf den Landstraßen. Militärfahrzeuge bahnen sich ihren Weg querfeldein und hinterlassen tiefe Furchen in der Wiese. Die für den Massenverkehr gesperrte Autobahn kann als Anspielung auf die autofreien Sonntage in den 70er Jahren gesehen werden. Kritisch klingt an, daß es nur die „Wenigen“ sind, die in Krisenzeiten freie Fahrt haben und somit Sonderstellung genießen.

An Opfer und Kehrseite einer bedenkenlosen Automobilität erinnert dann noch das plötzliche Ableben einer Mitreisenden, die zur letzten Ruhe gebettet wird. Der lakonische Nachruf "Hier ist sie gestorben auf der deutschen Autobahn" klingt wie eine Bild-Zeitungs-Schlagzeile.



Ein anderes Katastrophenszenario zeichnen die folgenden lose miteinander verknüpften Szenen nach: "Wir wollen Wasser", fordert die aufgebrauchte Menge in Fulda. Später ist ein breiter Strom in einem fast menschenleeren Landstrich zu sehen, der Ruhe und Fülle suggeriert. Der Eindruck von nahezu unberührter Natur wird kurz darauf durch ein Flugzeug zerstört, das Pestizide versprüht. Eine landläufige Meinung, daß Ressourcen aufgrund von Überbevölkerung oder Krisen knapp werden, ist so nicht mehr haltbar. Als Ursache wird vielmehr die Umweltbelastung durch fehlendes ökologisches Bewußtsein und Wirtschaften gezeigt. Das Bildpuzzle spielt auf den Zusammenhang von gesellschaftlichen und ökonomisch-ökologischen Entwicklungen an sowie die Bedrohung der natürlichen Lebensgrundlagen durch den Menschen.

Als möglicher Krankheitsauslöser kommt neben Umweltschäden eine schlechte Lebens- oder Ernährungsweise in Betracht. Der stückhafte Bild-Ton-Diskurs setzt sich im Verlauf der Fahrt zusammen. Der Angriff des anarchistischen Rollstuhlfahrers Ottokar auf Heribert und dessen Würstchenbude ist gleichfalls eine Offensive gegen die Fastfood-Kultur. Die reifen Getreidefelder auf dem Lande sind für ihn als Stadtmenschen dagegen noch Zeichen eines gesunden Lebens. Als blanke Ironie kann danach nur noch das angesteuerte geisterhaft entvölkerte Dorf wirken.



Endzeitstimmung transportieren die Fahrtszenen im Zusammenspiel mit der elektronischen Musik von Jan Michel Jarre. Bewegung befindet sich im Leerlauf und garantiert kein Fortkommen mehr. Sie scheint außer Kontrolle geraten zu sein, ein Aspekt, den Karsten Visarius folgendermaßen beschreibt: "Das Gefühl für die beschleunigte Selbstbewegung technologisch-industrieller, wissenschaftlicher und ökonomischer Prozesse bringt ein Endzeitbewußtsein hervor, das sich in einer manisch-depressiven Dauerverstimmung namens Postmoderne äußert".^[57]

Die Depression wird aus heutiger Sicht im Film aber mehrfach gebrochen, Distanz hergestellt sowohl durch die satirisch bis grotesk gefärbten Szenen als auch durch die überzeichneten Stereotypen und ihre floskelhaft wirkenden Reden.

[56] Kramer, Dieter: Die Dynamik des Privaten:
In: Hoffmann, Hilmar und Heinrich Klotz (Hrg.):
Die Kultur unseres Jahrhunderts 1970-1990.
Düsseldorf u.a. 1990, S. 238.▲

[57] Visarius, Karsten: Bewegung im Stillstand -
ein Reiseführer zu Kinoreisen. In: Auf der Suche
nach Bildern 1991. S. 21.▲

70er
< * >

Bettina Nebel

Unterwegs in den 70er Jahren

3.4.5. Produktions- und Arbeitsweise

70er
< * >



Fleischmann hat lange Zeit filmpraktische Erfahrungen in Frankreich gesammelt, bevor DIE HAMBURGER KRANKHEIT als deutsch-französische Gemeinschaftsproduktion realisiert wurde. An der Finanzierung waren neben Fleischmanns eigener Filmproduktion das ZDF und die französische Filmförderung beteiligt. Das Grundthema für DIE HAMBURGER KRANKHEIT hatte Fleischmann schon während der Arbeiten für DAS UNHEIL im Kopf, wie er in einem Interview ausführt: "Innerhalb der acht Jahre zwischen Idee und Fertigstellung hat die DIE HAMBURGER KRANKHEIT tagesaktuelle Bezugspunkte bekommen." [58] Die Dauer bis zur eigentlichen Umsetzung erklärt er damit, daß Tod als Thema bei potentiellen Geldgebern und Kooperationspartnern lange Zeit auf Ablehnung stieß.

Am Drehbuch haben außer Fleischmann noch der französische Cartoonist und Schriftsteller Roland Topor sowie der deutsche TV-Autor Otto Jägersberg mitgearbeitet. Ihre Recherche zum Film stützte sich auf Literatur über Epidemien. [59]



Folgenden Zeitbezug des Films stellte Topor im Presseheft heraus: DIE HAMBURGER

KRANKHEIT das ist der Alptraum von heute.

Alle Ideologien, alle Versuche endgültiger Antworten sind gescheitert. Und ich sehe darin die Wiederaufwertung der Träume und der individuellen, persönlichen Fragestellungen." Die Orientierungslosigkeit aufgrund fehlender allgemeingültiger Weltanschauungen sowie die Suche nach alternativen Sinnzusammenhängen werden im Film als Bewegung umgesetzt.

Als eine Art Traum wollte auch Fleischmann seinen Film verstanden wissen: "Ich lasse mich nicht gerne festlegen auf Bewegungen. Der Film ist keine Reportage über ökologische Mißstände, kein Katastrophen-Film im herkömmlichen Sinn, sondern ein Traum. Der Ausgangspunkt ist die 'falsche' Stabilität unserer Gesellschaft. Diese diffuse Angst entsteht daraus, daß jeder das Gefühl hat, so stabil sei's gar nicht bei uns." [60]

Mit DIE HAMBURGER KRANKHEIT versucht Fleischmann ein Stimmungsbild der BRD Ende der 70er Jahre einzufangen. Ergänzend fügte er noch hinzu: "Mir kommt die Bundesrepublik und unser Leben darin unreal vor." Die als unwirklich wahrgenommenen Verhältnisse nehmen im Film Konturen an. Die Atmosphäre wird ganz wesentlich durch die synthetisch-sphärische Musik von Jean-Michel Jarre getragen, die dem Film allerdings erst in der zweiten Fassung unterlegt wurde. Zeitgleich fand die Musik als Langspielplatte unter dem Titel "Oxygene" in Westdeutschland Verbreitung.

[58] Vgl. Süddeutsche Zeitung vom 23.11.1979

[59] Vgl. Interview in "Filmjournal Juni/Juli 1979

[60] AZ München vom 21.11.1979

70er
< * >

DIF, 3.4.2000

Bettina Nebel

Unterwegs in den 70er Jahren

4. Bewegungen zwischen Film und Realität - Bemerkungen zum Schluß

70er
< * >



Die Filme sind - alle auf ihre Art - ausgesprochen kunstvolle Entwürfe von Wirklichkeiten in den 70er Jahren, die das Motiv der Bewegung ganz unterschiedlich ausgestalten. Bewegung steht sowohl für persönliche als auch für geschichtliche, politische und gesellschaftliche Wandlungsprozesse. Das Motiv dient in den Filmen insbesondere zur Darstellung der Grenzen zwischen Fiktion und Realität oder inneren und äußeren Wirklichkeiten. Mit der Bewegung werden Hoffnungen, Wunschvorstellungen, Träume oder auch Ängste der Zeit formuliert, ohne daß diese in der filmischen Realität eingelöst werden können.

Es sind schwierige und entfremdet gezeichnete Lebensbedingungen in der Bundesrepublik, innerhalb eines westlich-kapitalistischen Systems, einer modernen Gesellschaft oder eines autoritären Staates, denen die Figuren entgehen wollen. Ihre Ausbruchsversuche aus bestehenden Verhältnissen oder ihr Streben nach Selbstverwirklichung beschreiben Zustände, Möglichkeiten und Grenzen, die Erfahrungen formen und vermitteln.

Die Filme bringen Innenansichten, Lebensgefühle und Stimmungsbilder der 70er Jahre zum Ausdruck, die bei der Rezeption heute noch ihre Wirkung entfalten oder sich nachvollziehen lassen.

Heimat liegt für die Protagonisten der Filme nicht in der Bundesrepublik Deutschland. Ihre Suche nach sich selbst oder einem Standort in der Gesellschaft zeigt vielmehr, daß Heimat selbst zu einer Utopie geworden ist.

Die Filme zeigen Symptome einer "totalen Mobilmachung" (Peter Sloterdijk) im modernen Zeitalter. Emotionale, intellektuelle und lokale Mobilität machen das Gefühl von Fremdheit zu einem Dauerzustand [61]. Diese Unwirklichkeit teilt sich in den Filmen mit. Es wird eine fremde Welt dargestellt, in der alte Selbstverständlichkeiten verloren gegangen sind oder permanent in Frage gestellt werden. Eine Folge ist die Identitätsunsicherheit, die Wenders für seine eigene Generation beschreibt. Er setzt mit ALICE IN DEN STÄDTEN die Vision einer ständigen Veränderung dagegen. Philipp Winters Abkapselung von der äußeren Realität ruft in ihm das Gefühl von Stagnation hervor. Im Verlauf der Reise findet sich Philipp selbst durch die Auseinandersetzung mit den unmittelbaren Begebenheiten und Situationen, mit seiner Umwelt und persönlichen Geschichte. Die Verschränkung von inneren und äußeren Entwicklungen, von Lebenslauf und Geschichte wird in der Bewegung kenntlich gemacht. Identität erscheint als kein gefestigter Zustand, sondern als ein vorläufiges Stadium. Der Film endet in der Fahrt- und Kamerabewegung und schreibt so die Idee der Veränderung als Voraussetzung für Veränderungen fort. Bewegung stellt in ALICE IN DEN STÄDTEN ein besonderes poetisches Moment dar, da sie dem Zuschauer viel Raum für eigene Reflexionen gibt.



Einer Veränderung stehen in STROSZEK sowohl die äußeren Verhältnisse als auch die verinnerlichteten Lebenshaltungen entgegen, die das Maß an Bewegungsfreiheit, Autonomie und Selbstverwirklichung der Figuren bestimmen. Nur Eva ist mobil genug und kann neue Handlungsspielräume für sich erschließen. Stroszek scheitert dagegen bei dem Versuch, den Kreislauf zu durchbrechen. Am Ende wirken die durch Bewegung veranschaulichten Vorstellungen und Entwürfe von einem anderen Leben nach, obwohl die Protagonisten sie unter den gegebenen Umständen nicht in die Tat umsetzen können.

[61] Vgl. Schneider, Werner: Ortsfremd - Reflexionen auf der Reise in Theologie und Film. In: , S. 58. ▲

70er
< * >

DIF, 3.4.2000

Bettina Nebel

Unterwegs in den 70er Jahren

4. Bewegungen zwischen Film und Realität - Bemerkungen zum Schluß

70er
< * >

Mit DIE ABFAHRER geht Winkelmann den Auswirkungen von Modernisierung und Arbeitslosigkeit auf lokaler Ebene nach und zeichnet somit ein realistisches Bild der Situation von Jugendlichen im Arbeitermilieu des Ruhrgebiets Ende der 70er Jahre. Er läßt seine jugendlichen Figuren den Traum vom Aussteigen im Film für kurze Zeit realisieren und zeigt so, daß es Auswege aus festgefahrenen Strukturen gibt, daß es jedoch gilt, Träume nicht als Flucht, sondern als treibende Kraft eines veränderten Handelns in der Wirklichkeit anzusehen. Mit Bewegung wird hier ebenfalls das Signal für einen politischen Handlungsbedarf gegeben.

In DIE HAMBURGER KRANKHEIT inszeniert Peter Fleischmann filmisch einen Alptraum, der gekennzeichnet ist durch die ökonomischen Grenzen des Wirtschaftswachstums, die globalen ökologischen Folgeerscheinungen, sowie ein pessimistisches instabiles Gesellschaftsbild Ende der 70er Jahre. Bewegung bedeutet Leerlauf. Sowohl die Endzeitstimmung als auch das Klima der Angst, das der gesellschaftskritische Film nachzeichnet, erscheinen in DIE HAMBURGER KRANKHEIT allerdings persifliert.

Perspektivenverlust und mangelnde Alternativen tragen im Film dazu bei, daß sich eine politische Richtung zwangsläufig durchsetzt. Fehlende Rückzugs- und Fluchtmöglichkeiten lassen dem Rezipienten keine Wahl mehr. Sie können als



dringender Aufruf für eine notwendige Neuorientierung und die Entwicklung politisch wirksamer Handlungsstrategien verstanden werden. Nicht sichere Ausblicke oder Lösungsvorschläge stehen am Ende der Filme sondern Anstöße und Bewegungen, die jeweils eine Verbindung zwischen den Filmen und der Realität, aus der sie entstanden sind, herstellen.

70er
< * >

DIF, 3.4.2000

Bettina Nebel

Unterwegs in den 70er Jahren

5. Literatur

70er
< * >

Andre, Michael. Trip durchs Ruhrgebiet. In: Rheinische Post vom 25.08.1979. [zu DIE ABFAHRER].

Baroncelli, Jean de. Alice dans les villes. In: Le Monde vom 07.06.1977. [zu ALICE IN DEN STÄDTEN].

Bayer, Eva-Suzanne. Suche nach neuen Dimensionen. In: Stuttgarter Zeitung vom 04.01.1974. [zu ALICE IN DEN STÄDTEN].

Bertelsen, Martin. Road Movie und Western. Ein Vergleich zur Genre-Bestimmung des Road Movies. Ammersbek b. Hamburg: Verlag an der Lottbek Jensen, 1991.

Blum, Heiko R.. Bilder und Menschen. In: Frankfurter Rundschau vom 02.03.1974. [zu ALICE IN DEN STÄDTEN].

Blumenberg, Hans C.. Bruno gegen Amerika. In: Die Zeit vom 10.06.1977. [zu STROSZEK].

Blumenberg Hans C.. Die kleine Flucht. In: Die Zeit vom 15.06.1979. [zu DIE ABFAHRER].

B. J.. Ohne Titel. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 25.06.1977. [zu STROSZEK].

B. R.. Kaputte Figuren in deutscher Landschaft. In: Abendpost-Nachtausgabe vom 23.11.1979. [zu DIE HAMBURGER KRANKHEIT].

Buchka, Peter. Augen kann man nicht kaufen. Wim Wenders und seine Filme. München: Hanser, 1993.

Buchka, Peter. Eine Ahnung von Heimat. In: Süddeutsche

Zeitung vom 18.06.1979. [zu STROSZEK].

Daemmrich, Horst S. und Ingrid G.. Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch. Tübingen / Basel: Franke, 1995.

Dietz, Gabriele / Schmidt, Marula / Soden, Kristine von (Hg.). Wild + Zahm. Die siebziger Jahre. Berlin: Elefantpress, 1997.

Fischer, Robert/ Hembus, Joe (Hg.). Der Neue Deutsche Film. 1960-1980. München: Goldmann, 1981.

Grafe, Frieda. Bruno Stroszek Easy Rider. In: Süddeutsche Zeitung vom 22.05.1977. [zu STROSZEK].

Grewenig, Siegmund. Die Arbeit-Nehmer. In: Saarbrücker Zeitung vom 16.11.79. [zu DIE ABFAHRER].

Hansen, Sven. Ausgeschwitzter Traum vom Paradies. In: Die Welt vom 01.10.1977. [zu STROSZEK].

Hartmann Rainer. Menschen und Hühner. In: Frankfurter Neue Presse vom 27.06.1977. [zu STROSZEK].

Hennemann, E.. STROSZEK. In: Filmecho Nr. 39 vom 15.07.1977.

Hoffmann, Hilmar / Schobert, Walter. Abschied vom Gestern. Bundesdeutscher Film der sechziger und siebziger Jahre. Frankfurt a.M.: Deutsches Filmmuseum, 1991.

Jagau, Hans-Jürgen: Gespräch über DIE ABFAHRER. In: Wiesbadener Kurier vom 13.10.1979.

Jansen, Peter W. / Schütte, Wolfram (Hg.). Wim Wenders. München, Wien: Hanser, 1992.

Jeremias, Brigitte. Ein Europäer in Amerika. Wim Wenders' Film ALICE IN DEN STÄDTEN im deutschen Fernsehen. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 05.03.1974.

Jeremias, Brigitte. Wie das weitergehen soll ... In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 20.07.1979. [zu DIE ABFAHRER].

Jeremias, Brigitte. DIE HAMBURGER KRANKHEIT als deutsche Katastrophe. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 23.11.1979.

Karasek, Hellmuth. Flucht ohne Bremse. In: Der Spiegel, Nr. 24, 1979. [zu DIE ABFAHRER].

Karpf, Ernst (Hg.). Auf der Suche nach Bildern: Zum Motiv der Reise im Film. Schmitten im Taunus: Evangelische Akademie Arnoldshain, 1991.

Keller, Roland. Kleine Träume von der Freiheit. In: Die Rheinpfalz vom 16.10.1979. [zu DIE ABFAHRER].

Koch, Gerhard R.. Lebenszeichen zum Tode. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 20.06.1979. [zu STROSZEK].

Kramer, Dieter. Die Dynamik des Privaten. In: Hoffmann, Hilmar / Klotz, Heinrich (Hg.). Die Kultur unseres Jahrhunderts 1970-1990. Düsseldorf / Wien / New York: Econ, 1990. S. 227 ff.

Kraushaar, Wolfgang (Hg.). Autonomie oder Getto? Kontroversen über die Alternativbewegung. Frankfurt a. M.: Verlag Neue Kritik, 1978.

März, Ursula. Köln, Rom, Austin. In: Die Zeit vom 11.02.1999.

N. N.. ALICE IN DEN STÄDTEN. In: Baseler National-Zeitung vom 02.03.1974.

N. N.. Der Kritiker meint. In: Frankfurter Rundschau vom 05.03.1974. [zu ALICE IN DEN STÄDTEN].

N.N.. Atze fährt auf Träume ab. In: Münchner Merkur vom 29.07.1981. [zu DIE ABFAHRER].

N.N.. Ein Film zum Anmachen. In: Süddeutsche Zeitung vom 29.07.1981. [zu DIE ABFAHRER].

N.N.. Witziges Ausflippen. In: Die Weltwoche vom 29.08.1979. [zu DIE ABFAHRER].

N.N.. In: Tagesspiegel vom 22.07.1979. [zu DIE ABFAHRER].

N.N. Fernsehprogrammteil. In: Süddeutsche Zeitung vom 09.03.85 [zu IMMER DIE RADFAHRER].

Odermatt, Urs. Die Abfahrer. In: Zoom vom 19.09.1979. [zu DIE ABFAHRER].

Ott, Günther. Wo sich alles im Kreise dreht. In: Augsburgische Zeitung vom 30.07.1977. [zu STROSZEK].

Piechotta, Hans Joachim: Reise und Utopie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1976.

Ponkie. ALICE IN DEN STÄDTEN. In: AZ vom 17.05.1974.

Ponkie. DIE HAMBURGER KRANKHEIT. In: AZ vom 25.11.1979.

Rhode, Carla. Weit weniger märchenhaft als einst. Wiederbegegnung mit Wim Wenders' ALICE IN DEN STÄDTEN nach 15 Jahren. In: Der Tagesspiegel vom 22.01.1989.

Robe. ALICE IN DEN STÄDTEN. Variety vom 09.10.1974.

Rutschky, Michael. Realität träumen. Zum aktuellen Stand der Kino-Erfahrung. In: Merkur Nr. 351, 1977. S. 772 ff.

Russ, Eva Maria. Das Fernsehspiel der siebziger Jahre. Frankfurt a.M. / Bern / New York / Paris: Lang, 1990.

Schmidt, Dietmar. Winkelmann - oder Gremienverzicht macht munter. In: Stuttgarter Zeitung vom 27.07.1979. [zu

DIE ABFAHRER].

Schmidt, Eckhart. Zwei Mann und ein Lastwagen. In: Deutsche Zeitung vom 27.07.1979. [zu DIE ABFAHRER].

Schmidt, Eckhart. Intakte menschliche Dimension. In: Süddeutschen Zeitung vom 05.03.1974. [zu ALICE IN DEN STÄDTEN].

Schmidt, Ulrich: Zwischen Aufbruch und Wende. Lebensgeschichten der sechziger und siebziger. Tübingen: Niemeyer, 1993.

Schütte, Wolfram. Ausbruchsversuche. In: Frankfurter Rundschau vom 23.06.1977. [zu STROSZEK].

Schütte, Wolfram. Abfahren, Ankommen. In: Frankfurter Rundschau vom 20.07.1979. [zu DIE HAMBURGER KRANKHEIT].

Seidel, Hans-Dieter. Die Sache mit dem Möbelwagen. In: Stuttgarter Zeitung vom 20.07.1979. [zu DIE ABFAHRER].

Thabti, Sahbi. Aufbruch und Wiederkehr. Studien und Interpretationen zum Reise-Motiv im zeitgenössischen Roman, dargestellt am Beispiel Wolfgang Koeppens, Alfred Anderschs und Max Frischs . Dissertation, Universität Münster. Münster, 1982.

T. S.. Fast eine Absage an Bedeutung. In: Münchner Merkur vom 02.03.1974. [zu ALICE IN DEN STÄDTEN].

Vogel, Amos: Film als subversive Kunst. St. Andrä-Wördern: Hannibal, 1997.

Interview mit Peter Fleischmann. In: AZ vom 21.11.1979.

Interview. In: Filmjournal Juni/Juli 1979

Süddeutsche Zeitung vom 23.11.1979

Tagesspiegel, Berlin vom 22.07.1979

70er
< * >

DIF, 3.4.2000