



**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



Bettina Jäger

Ein unheimlich starker Abgang oder die Genealogie des Scheiterns

1. Kino der Reflexe - Einleitung
2. Auf der Suche nach Wirklichkeit. Die Filme
 - 2.1 **DAS UNHEIL** von Peter Fleischmann (1970)
 - 2.2 SUPERMARKT von Roland Klick (1973)
 - 2.3 **SONJA SCHAFFT DIE WIRKLICHKEIT AB ODER EIN UNHEIMLICH STARKER ABGANG** von Michael Verhoeven (1973)
 - 2.4 **GIBBY WESTGERMANY** von Christel Buschmann (1979/80)
3. Film als Zustandsbeschreibung. Resümee
4. Literaturliste

Download

Bettina Jäger

Ein unheimlich starker Abgang oder die Genealogie des Scheiterns

1. Kino der Reflexe - Einleitung

70er

< * >



**"Ich glaube, daß das Scheitern die einzige Form von wirklichem Sieg ist, die der Mensch davontragen kann, weil er nur im Scheitern das Scheitern besiegen kann. [...] Wir sind durch das Scheitern in die großartige Lage versetzt, unseren eigenen Sieg zu relativieren und für wichtig zu nehmen, daß wir gerungen haben. Das Bewußtsein schult sich in der Niederlage."
Roland Klick [1]**

Der Ausgangspunkt meines Themas und die daraus resultierende Filmauswahl war eine Irritation: Das Gros der von uns gesichteten Filme richtet den Fokus auf eine radikale Destruktion gesellschaftlicher Strukturen. Anhand von Einzelschicksalen beleuchten die Filme den Verfall sozialer Bindungen (soweit überhaupt vorhanden) und das Scheitern einer Strategie des Über-Lebens. Es wird das Bild einer Gesellschaft gezeichnet, die die Bedürfnisse des Einzelnen negiert. Sie läßt dem Individuum keinen Freiraum, eigene Wege und Ziele zu verfolgen, eigene Utopien zu entwickeln. In den Filmgeschichten zeigt sich die Konsequenz dieser Repressionen in einem ziellosen Hin oder Her der Protagonisten, einerseits der Wunsch, etwas ändern zu wollen, andererseits die Unfähigkeit, dies auch in die Tat umzusetzen. Sprachlos in Anbetracht der Situation und zerrissen zwischen

den eigenen Bedürfnissen und den Anforderungen der Gesellschaft beschränkt sich der Wille zur Veränderung allein auf die Bekämpfung der Lethargie. Die Lösungen, die diese Filmgeschichten präsentieren, sind drastisch, meist entledigen sich die fast ausschließlich männlichen Protagonisten ihrer Peiniger durch Mord, töten sich selbst oder fallen in Lethargie. Die Filme präsentieren hier Charaktere, mit denen man sich ungern identifiziert, deren Handlungen sich nicht einfach nachvollziehen lassen und deren Verhalten verstörend wirkt. Betrachtet man diese Charaktere jedoch in der Erwartung einer Konditionierung auf glatte, eingängige Filmfiguren, so wie sie das amerikanische Mainstreamkino präsentiert, werfen uns diese Figuren auf uns selbst zurück. Sie verkörpern nicht den idealen Typus des Menschen, sondern ein Individuum mit all seinen Ambivalenzen.

[1] Worschech, Rudolf. "Mein Sieg ist eine Kette von Niederlagen". Roland Klick und seine Filme. In: epd Film, 1992, H. 9, S. 24. ▲

70er
< * >

DIF, 3.4.2000

Bettina Jäger

Ein unheimlich starker Abgang oder die Genealogie des Scheiterns

70er
< * >



Auch das Umfeld der Protagonisten ist so angelegt: Für die wenigsten Probleme gibt es eine adäquate Lösung. Die Geschichten, die erzählt werden, lassen sich nicht als Schilderung eines Einzelschicksals verstehen, von dem man sich distanzieren könnte, die Protagonisten werden vielmehr immer im Kontext ihres gesellschaftlichen Kräftefeldes gezeigt. Das bedeutet, ihr Handeln und Fühlen ist immer auch ein Reflex auf die äußeren Umstände, ein Reflex, wie er extremer nicht ausfallen könnte. Desgleichen die Bilder: Sie entsprechen dem Zustand der Figuren, unterstützen ihre Geschichte. Sie sind weder Folie oder Dekor, noch dramatisieren sie die Handlung zusätzlich. Interessant ist hierbei, daß die Regisseure und Regisseurinnen in der Wahl der filmischen Mittel stark divergieren. Die Mehrzahl der Filme läßt sich nicht eindeutig einem Genre zuordnen, so wie wir dies vom amerikanischen Film her gewohnt sind. Die Filmgeschichten selbst weisen in ihrer Narration ganz unterschiedliche Strukturen auf, oft gibt es keine Kontinuität in der Handlung, was die Filme sperrig wirken läßt. Die Protagonisten sind fast ausschließlich Antihelden und verkörpern Figuren des Alltags. Die Authentizität dieser Figuren wird vor allem dadurch vermittelt, daß vorwiegend Laiendarsteller, die dem jeweiligen Milieu entstammen, eingesetzt wurden. Sie sprechen



Dialekt oder den Slang der Unterprivilegierten, die das Reden nie gelernt haben und denen Sprache nur in Trümmern zur Verfügung steht.[2]] Dadurch werden die Filme nicht leicht zugänglich, sie irritieren den Betrachter im Hinblick auf die Epoche, in der sie angesiedelt sind, den 70er Jahren.

Zu Beginn der Auseinandersetzung mit dem Thema hatte ich eine eher oberflächliche Vorstellung von dieser Dekade. Markus Caspers beschreibt das Jahrhundert wie folgt: "Neue Technologien erfassen nahezu alle Lebensbereiche und verstärken den Glauben an die greifbare Nähe einer Zukunft, die mehr beinhaltet als nur Fortschreiben der Gegenwart. Eine neue Ära scheint anzubrechen, für die symbolisch das Jahr 2000 steht. Nach den Expeditionen zum Mond und den Reformen auf Erden zwischen 1969 und 1973, nach Weltraum Utopia und neuer Gesellschaft [...]." [3] Diese Euphorie währte jedoch nur wenige Jahre und wie Markus Caspers weiter ausführt: Die Gesellschaft wurde wieder ein Ort, "an dem man sich durchschlägt - und nicht der komfortable Platz, den der Sozialstaat jedem zuweist. Die Utopie als Entwurf einer besseren Welt macht Entwürfen einer düsteren Zukunft Platz, in der das Motto vom Menschen als des Menschen Wolf wieder aktuell ist." [4] Und genau diese Strömung greifen die Regisseure und Regisseurinnen auf, schaffen Filme, die akute Themen und Probleme zum Ausgangspunkt haben, die sich realistisch, mit Gefühl, Spannung, Humor und ohne moralisches Philistertum auf die soziale Wirklichkeit ihres Landes einlassen.[5]

[2] Blumenberg, Hans C.. Kinozeit. Aufsätze und Kritiken zum modernen Film 1976 - 1980. Frankfurt a. M.: Fischer, 1980. S. 251. ▲

[3] Caspers, Markus: 70er. Einmal Zukunft und zurück. Utopie und Alltag 1969 - 1977. Köln: DuMont, 1997. S. 15-16. ▲

[4] Ebd. S. 181. ▲

[5] N.N.. Im Teufelskreis. In: Der Spiegel vom 12.11.1979. ▲

70er
< * >

DIE, 3.4.2000

Bettina Jäger

Ein unheimlich starker Abgang oder die Genealogie des Scheiterns

2. Auf der Suche nach Wirklichkeit - Die Filme



Die Filmgeschichten entspringen ganz unterschiedlichen Quellen. Peter Fleischmanns DAS UNHEIL (1970) und Michael Verhoevens SONJA SCHAFFT DIE WIRKLICHKEIT AB ODER EIN UNHEIMLICH STARKER ABGANG (1973) nehmen ihren Ausgangspunkt in der Literatur, ohne jedoch Literaturverfilmungen zu sein. Christel Buschmanns GIBBI WESTGERMANY (1979/80) entstand aus einem Gefühl von "Wut im Bauch"[6]und Roland Klicks SUPERMARKT (1973) basiert auf Autobiographie. Der gemeinsame Nenner ist jedoch bei allen Geschichten das Verhältnis von Individuum und Gesellschaft. Peter Fleischmanns Film entstand in Zusammenarbeit mit dem Schriftsteller Martin Walser. Dieser transponiert "am deformierten Modell einer Provinzstadt und ihrer Bewohner [...] eine menschliche und gesellschaftliche Zustandsbeschreibung zum Mißstandsporträt unserer Wirklichkeit." [7] Einer dieser Bewohner ist der Protagonist, Hille Vavra, an ihm statuiert Fleischmann sein Exempel einer auf die politische, ökologische und intellektuelle Apokalypse zusteuern Gesellschaft. Peter Fleischmann hat die Figur des Hille dazu in ein Netzwerk von Ereignissen verflochten, dessen Zusammenhang sich erst zum Ende des Filmes ergibt. Die Handlung besitzt keine Kontinuität, es

70er
< * >



wird keine Geschichte im klassischen Sinn erzählt. Der Sinn ergibt sich vielmehr im Bewußtsein des Betrachters, er ist aufgefordert, die Puzzleteile zusammensetzen.

Ähnlich hat auch Christel Buschmann ihre Geschichte angelegt, die Erzählstruktur des Films "ist elliptisch, episodisch, die zeitlichen und örtlichen Zwischenräume bleiben leer, müssen vom Zuschauer im Nachhinein [sic] aufgefüllt werden. Auf diese Weise wird er in die Geschichte hineingezogen, er muß für sich Zusammenhänge klären und 'Sinn' herstellen." [8] Der programmatische Name der Hauptfigur, Gibbi West Germany, verweist auf die Intention der Regisseurin. Ihr ist daran gelegen, ein Bild westdeutscher Gesellschaft zu entwerfen. Das Ergebnis ist ein Szenario, in dem das Individuum nur einen minimalen existentiellen Spielraum besitzt und so zwischen lethargischer Verweigerung und gewalttätiger Glücksjagd, zwischen Tatenlosigkeit und verzweifelten dumpfen Sexualreflexen hin und her laviert.[9]

Roland Klicks Milieukenntnisse und Figurenkonstellationen gehen auf konkrete Erfahrungen zurück: "Ich habe genau dieselbe Geschichte erlebt, ich habe mit einem solchen Jungen zusammengelebt. Ich war damals in der beginnenden Drogenarbeit, wenn nicht aktiv, so doch präsent [...]. Ich war oft dort, habe fromme Sprüche geklopft, Visionen entworfen und das Schicksal vieler Revolutionäre erlitten: Eines Abends klingelt es, und einer steht vor meiner Tür und hat geglaubt, was ich da erzählt habe. Der Junge hat dann vier Jahre bei mir gewohnt." [10]

[6] Blum, Heiko R.. Kino mit Wut im Bauch. In: Rheinische Post vom 19.09.1980. ▲

[7] Linhart, Paula. DAS UNHEIL. In: Film-Dienst, 18.04.1972, S. 13. ▲

[8] Hopf, Heribert. GIBBI WESTGERMANY. In: Evangelischer Film-Beobachter, Jg. 1980, H. 7. S. 6. ▲

[9] Vgl. Haslberger, Hubert. GIBBI WESTGERMANY. In: Film-Dienst, Jg. 1980, H. 6, S. 20. ▲

[10] Worschech, Rudolf. A.a.O. S. 22. ▲

70er
< * >

DIF, 3.4.2000

Bettina Jäger

Ein unheimlich starker Abgang oder die Genealogie des Scheiterns

2. Auf der Suche nach Wirklichkeit - Die Filme



Michael Verhoevens Film basiert auf einem Theaterstück des Österreichers Harald Sommer. Seine Entscheidung für die Adaption dieses Bühnenwerks geht auf eine spektakuläre Aktion im Jahre 1973 zurück, in der sich 374 Frauen öffentlich dazu bekannten, abgetrieben zu haben. Seine weibliche Hauptfigur, Sonja, steht für den Neubeginn der Frauenbewegung, nicht nur weil sie abgetrieben hat, sondern vor allem wegen ihres ambivalenten Verhaltens. Die tradierten Geschlechterverhältnisse begannen Anfang der 70er Jahre zu wanken: Die Frauen lehnten sich massiv gegen die ihnen aufoktroyierte Rolle als treu sorgende Ehefrauen und Mütter auf. Sie forderten für sich die gleichen Rechte wie sie auch Männer für sich in Anspruch nehmen. Dieser Kampf um mehr Selbstbestimmung ging einher mit dem wachsenden Druck einer leistungsorientierten Gesellschaft.

70er
< * >



Die Wahl der filmischen Mittel ist ebenso unterschiedlich ausgefallen wie die der Geschichten. Roland Klick hat sich des Action-Genres bedient, um seine Geschichte zu erzählen. Er bekennt sich zum Prinzip der Genreadaption wie ihn das amerikanische Kino geprägt hat, da er keine Sozialkritik üben will, sondern glaubhafte Zustände und Entwicklungen aufzeigen möchte.[11] Damit hebt sich Roland Klick von vielen seiner Kollegen ab, denn die deutschen Jungfilmer gingen Realismus und Action bisher wohlweislich aus dem Weg, ihnen fehlte ein spontanes und natürliches Verhältnis zur Realität.[12] Gewalt ist für Roland Klick ein Bestandteil der Realität, tabuisiert infolge von Verdrängungsmechanismen.

"Wir Deutschen sind Weltmeister im Verdrängen und deshalb sind wir auch Weltmeister in unkontrollierter Gewalt. Filme sind dazu da, auch die Verdrängungen der Gesellschaft offen zu legen, Fragen zu stellen, die die Gesellschaft nicht gerne stellt." [13]

Die Regisseurin Christel Buschmann verwendet einen an das Dokumentarische angelehnten Stil, das heißt, sie arbeitet ohne aufwendige Montage, im Gegensatz zu Peter Fleischmann oder Michael Verhoeven. So werden die Figuren unmittelbar in ihrem Umfeld verankert und geben dem Zuschauer kaum Möglichkeit der Distanz. So verhält es sich auch mit der Sprache: Bei Peter Fleischmann ein ganz wesentlicher Faktor, da ein Großteil des Inhalts über die im Dialekt

gesprochenen Dialoge transportiert wird. Ganz anders bei Christel Buschmann, sie erzählt die Geschichte „nicht in Dialogen, Monologen, Reflexionen, sondern in Bildern, die eine starke, ungebrochene, fast suggestive Emotionalität ausstrahlen und all das an Gefühlserlebnissen und -erfahrungen transportieren, was Sprache auszudrücken versagt ist.“^[14]

Michael Verhoeven bedient sich der Werbefilmästhetik in Verbindung mit einer nahezu penetranten Tonebene. Indem er sich der Mittel dieser Illusionserzeugung bedient, verweist er auf das Medium selbst, die Wirklichkeit des Dargestellten verschwindet so hinter der Wirklichkeit der Darstellung. Der Zuschauer soll wissen, daß er es mit einer Illusion zu tun hat und wird auf diese Art gezwungen, das was er sieht und hört, in Frage zu stellen. Allen Filmen ist jedoch eines gemeinsam, sie schildern den deutschen Alltag auf unpräzise Art und Weise und nähern sich der gesellschaftlichen Realität ohne moralischen Zeigefinger.

[11] Vgl. Knorr, Wolfram. Das Prinzip SUPERMARKT: Deutsche Regisseure entdecken den Action-Film. In: Die Weltwoche vom 06.03.1974.(PDF-Datei) [▲]

[12] Vgl. Knorr, Wolfram. A.a.O. [▲]

[13] Worschech, Rudolf. A.a.O. S. 21. [▲]

[14] Hopf, Heribert. A.a.O. S. 5. [▲]

70er
< * >

Bettina Jäger

Ein unheimlich starker Abgang oder die Genealogie des Scheiterns

2.1 DAS UNHEIL/ LES CLOCHES DE SILESIE von Peter Fleischmann (1970)

70er
< * >



In meinen Augen exemplifiziert der Film DAS UNHEIL das, was den bundesdeutschen Alltag der 70er Jahre ausmachte. Und dafür steht beispielhaft die Pastorenfamilie Vavra, angesiedelt in einer deutschen Kleinstadt. Hille Vavra, aus dessen Sicht die Handlung geschildert wird, befindet sich in der Abiturphase, die zu scheitern droht. Desweiteren besteht die Familie aus seinem Vater, Pastor Leonard Vavra, seiner Mutter (bezeichnenderweise ohne Vornamen) und seiner Schwester Dimuth. Peter Fleischmann fragmentiert deren Umfeld mit Hilfe der Parallelmontage in einzelne Episoden, einzig die Vorbereitungen anlässlich eines Glockenweihfestes, das Pastor Vavra für die aus Schlesien vertriebenen Gemeindemitglieder organisiert, ermöglichen eine zeitliche Einordnung.[15] Zu diesem Zweck sucht er die Unterstützung durch verschiedene Institutionen, so zum Beispiel durch den Direktor des am Stadtrand gelegenen Industriekomplexes [16] oder den Standortkommandanten der dortigen Kaserne - ersterer sorgt für Geld und Prestige, letzterer für das Publikum. Ansonsten ist er bemüht, ein folkloristisches Spektakel auf die Beine zu stellen. Dazu trifft sich regelmäßig eine greise Blaskapelle in der Vavraschen Wohnung und die Konfirmanden müssen, in Glocken verkleidet, Gedichte auswendig lernen. Zudem ist er gezwungen, die sich über die Anfeindungen der Presse echauffierende Altherrenriege der Schlesier zu beruhigen. Dieses Szenario bildet nun den Rahmen für das Vavrasche Familienleben und der Kleinstadtgemeinde.



Der Familienverband wird lediglich als versorgungstechnische Einheit charakterisiert, Kommunikation im eigentlichen Sinn findet nicht statt. In der Regel redet und agiert man aneinander vorbei. Etwa als Mutter Vavra selbstzufrieden meint: "Ich bin ja so froh, daß die Familie wieder beieinander ist." Im Gegensatz dazu plant Dimuth ihre Abreise aus dem Elternhaus nach Italien. Der Grund für die überstürzte Abreise kommt nicht zur Sprache. Mutter Vavra verkörpert den Prototyp einer deutschen Mutter und Hausfrau, für sie gilt es, Bollwerk zu sein gegen die Bedrohung der Familienidylle und in diesem Sinne zu funktionieren. Sie hat das System der Verdrängung perfektioniert, so auch die Tatsache, daß ihr Sohn das Abitur zum zweiten und damit zum letzten Mal nicht bestehen wird.

Warum sollte er auch? Die Schule wird vorgeführt durch einen Biologieunterricht in dem er Prüfungsfragen beantworten soll wie: "Sehen Sie Lösungen für das Problem der Überbevölkerung?" und ein Mitschüler daraufhin "vergasen" als Antwort an die Tafel schreibt. Oder durch einen Lateinlehrer, der die Vorteile der Leistungsgesellschaft anpreist und die negativen Auswirkungen auf diejenigen erläutert, die sich dem Prinzip verweigern.

[15] Der französische Titel des Filmes lautet: LES CLOCHES DE SILESIE (Die Glocken der Schlesier). Hitler hatte Anfang der 40er Jahre etliche Kirchenglocken abmontieren lassen, um daraus Kanonen zu gießen. ▲

[16] Drehort war Wetzlar; der Industriekomplex gehörte zu den Buderus Werken. ▲

70er
< * >

Bettina Jäger

Ein unheimlich starker Abgang oder die Genealogie des Scheiterns

2.1 DAS UNHEIL/ LES CLOCHES DE SILESIE von Peter Fleischmann (1970)

70er

< * >



Doch was ist diese Leistungsgesellschaft überhaupt? Peter Fleischmann führt dies am Beispiel des Fabrikdirektors vor. Dieser verkörpert eine der wesentlichen Entwicklungen der 70er Jahre, wie Dieter Kramer schreibt, den "Übergang von der egalitären Wiederaufbau- und Fortschrittsgesellschaft zur fragmentierten Leistungsgesellschaft." [17] Als Vertreter des Neoliberalismus wirbt er für die persönliche und unternehmerische Freiheit: "Wie kann sich denn die Persönlichkeit frei entfalten, wenn sie zu sehr unter Druck gesetzt wird?" Er sieht seine persönliche Freiheit in Form einer offenen Zweierbeziehung. Seine Ehefrau hat ohne sein Wissen ein Verhältnis mit Hille. Die von ihm gepriesene wirtschaftliche Expansion, wird im Film konterkariert durch permanent hustende Alte, um die sich niemand kümmert; eine brackige Brühe, die aus dem Wasserhahn läuft; sich stapelnde Müllberge in den Straßen und einen Fluß, in dem tote Fische treiben. Aber, so der Direktor, „Technik hat sich schon immer wieder selbst reguliert!“ Der Kommentar wird zur zynischen Realität, als man später den Studenten, der sich für den Umwelt- und Tierschutz stark gemacht hatte, tot aus dem mit Blausäure verseuchten Fluß zieht.

Dazu Hans-Günther Pflaum:

„Eine furiose Polemik, die da vorgetragen wird, ein grimmiger Zerrspiegel, der zwar verzeichnet, aber doch reflektiert, nicht realistisch, sondern wütend und radikal [...]“^[18]



Diese Wut und Radikalität zieht sich durch den ganzen Film, ist sowohl Abgesang auf die gescheiterten 68er als auch düstere Prognose für die kommenden Jahre. Denn Peter Fleischmann definiert in seinem Film nicht nur den Liberalismus als gescheitert, sondern auch die APO-Bewegung. So zeigt er eine Gruppe von jungen Männern, unter ihnen ein Bundeswehrdeserteur, die sich in Terrorismus übt und versucht, mit Hilfe einer Bombe Pastor Vavras geplantes Volksfest zu sabotieren. Doch zu mehr als zu verbalem Schlagabtausch kommt es zwischen den jungen Leuten nicht: „Die Linke muß sich verteidigen lernen, systematisch trainieren.“

In diesem Kräftefeld läßt der Regisseur nun seinen Protagonisten Hille hin und her laviieren, zwischen greisen Landsmannschaften, den negativen Folgen wachsender Industrialisierung, terroristischen Kindereien und intellektuellem Anspruchsdenken. „Wo schon eine eigene Meinung mehr kosten kann als sie wert ist“, da äußert er erst gar keine, und ergeht sich lieber in theoretischen Diskursen: „Neu anfangen, Schritt halten, die Dinge anders angehen, die Probleme einkreisen, methodisch vorgehen, aufholen, einholen, überholen.“



"Da ist es am einfachsten, sich in die Welt der Astronomie zu flüchten, so kann er sich von der ihn umgebenden Realität zurückziehen und kommt nicht in die Verlegenheit, aktiv werden zu müssen. Ferner ist das All „der ideale Nicht-Raum, in den man die Probleme der Erde verschieben kann.“^[19]

[17] Vgl. Kramer, Dieter. Die Dynamik des Privaten. In: Hoffmann, Hilmar/ Klotz, Heinrich (Hg.). Die Kultur unserer Jahrhunderts 1970-1990. Düsseldorf/ Wien/ New York: Econ, 1990. S. 233. ▲

[18] Pflaum, Hans Günther: Deutschland im Film. Themenschwerpunkte des Spielfilms in der Bundesrepublik Deutschland. München: Max Hueber, 1985. S. 50. ▲

[19] Caspers, Markus. A.a.O. S. 27. ▲

70er
< * >

DIF, 3.4.2000

Bettina Jäger

Ein unheimlich starker Abgang oder die Genealogie des Scheiterns

2.2 SUPERMARKT von Roland Klick (1973)

70er
< * >



War die Antwort der Figur des Hille Vavra auf die Verhältnisse noch gekennzeichnet durch Passivität und Lethargie, so ist sie in SUPERMARKT umgeschlagen in aggressiven Aktionismus. Die hinter der kleinbürgerlichen Fassade hervor scheinende Apokalypse, ist hier offensichtlich zum Schauplatz geworden. Willis Lebensraum sind die Straßen rund um den Hamburger Hauptbahnhof und das Stadtviertel St. Pauli, eine Familie existiert nicht. Das Bild der Stadt wird geprägt durch abbruchreife Häuser, Hinterhöfe und Straßen, in denen sich der Müll stapelt. Willi hält sich mit kleineren Gaunereien über Wasser, so stiehlt er das Trinkgeld der Toilettenfrauen oder schnorrt sich durch. Auf seinen Streifzügen begegnet er Menschen, die sich alle auf ihre Art an ihm bereichern wollen. Es ist ein Kaleidoskop kaputter Typen: Ein abgehalfterter Journalist, ein kleinkrimineller Zuhälter, ein im Luxus vereinsamter Schwuler und eine alleinerziehende Nutte. Vier Gesellschaftstypen, die Roland Klick hier charakterisiert, und die alle auf ihre Art Einfluß auf Willi nehmen.



Der Journalist Frank, den Willi nach einer Festnahme auf einem Polizeirevier kennenlernt, ist nur an einer guten Story über die Kultivierung eines Wilden im Goßstadtdschungel interessiert. Bezeichnend ist hierfür eine Szene, in der Frank Willi zum Essen einlädt. Beide sitzen sich gegenüber, ohne daß es zum Dialog kommt. Es treffen zwei Welten aufeinander, die nicht die gleiche Sprache sprechen. Frank monologisiert über seine Midlifecrisis und bemerkt dabei nicht, daß von Willi keine Reaktion kommt. Die Probleme des Journalisten liegen jenseits seines Erfahrungshorizontes und seine Schwierigkeiten sind ganz anderer Art: Die Beschaffung von Geld und einem Platz zum Schlafen. Doch dies offeriert ihm sein Gegenüber nicht, vielmehr muß sich Willi für die Gratismahlzeit das Lamento des Journalisten anhören.

Auf einer seiner nächsten Stationen am Bahnhof ergeht es ihm

nicht anders, auch hier bekommt er eine Mahlzeit spendiert, diesmal von dem Ganoven Theo, auch diese hat ihren besonderen Preis:

Er soll für Theo auf den Strich gehen, damit dieser dann die Freier ausrauben kann. Willi weigert sich jedoch als Lockvogel zu fungieren, und der anvisierte Kunde kann sich in Sicherheit bringen. Er begleitet den Freier letztendlich doch noch mit in dessen Wohnung, ein weiterer Ort auf seiner Odyssee.

[20] Worschech, Rudolf. A.a.O. S.22. 

70er
< * >

DIE, 3.4.2000

Bettina Jäger

Ein unheimlich starker Abgang oder die Genealogie des Scheiterns

70er
< * >



Roland Klick inszeniert das Klischee vom reichen, dekadenten Schwulen bis ins kleinste Detail: Ein Ambiente zwischen orientalischem Bad, pompejanischer Villa, 70er Jahre Design und einem Bild Modiglianis. Klick überzeichnet die Situation noch, indem er den Homosexuellen auf die Frage Willis, warum er sich seine Jungs gerade am Bahnhof aufreißt, antworten läßt: „Das moderne Leben ist so arm an Abenteuern, der Bahnhof, das ist die freie Wildbahn, die eigentliche Natur.“ Der Zynismus dieser Aussage, in der Willi zum Objekt eines hedonistisch ausgerichteten Lebens wird, spiegelt gleichzeitig auch die Problematik der unterschiedlichen Gesellschaftsschichten wider. Die Figur des Willi verkörpert in der gesellschaftlichen Hierarchie eine der untersten Stufen: Ein auf der Straße lebender Stricher, eben Freiwild, wie der Homosexuelle meinte. Es ist ein Prinzip von Nehmen und Geben, daß nur so lange funktioniert, wie die Zuwendungen eine adäquate Entsprechung finden. Im Fall Willis wird der Preis, den er zahlen soll, zu hoch. Daß, wer derart in die Enge getrieben wird, sich nur noch körperlich zu wehren weiß, erscheint hier als logische Konsequenz.

Willi bleiben nur wenige Alternativen. Er entscheidet sich letztendlich für Frank, da er sich mit ihm noch am ehesten arrangieren kann. Dieser nimmt ihn dann auch bei sich und seiner Freundin auf. Sie versuchen eine Hausgemeinschaft zu bilden, jeder mit Rechten und Pflichten. Willi kann sich jedoch nur schwer in den häuslichen Alltag einfügen, da er die Reglementierungen gemeinschaftlichen Lebens nie gelernt hat. Da nie einer auf seine Bedürfnisse Rücksicht genommen hat, nimmt er auch keine auf die anderer, zumal wenn er die Erfahrung gemacht hat, daß positives wie negatives Verhalten gleichermaßen ablehnend behandelt wird. Als das Paar ihn mit dem Waschen des gemeinsamen Autos beauftragt, macht er stattdessen eine Spritztour. Er nimmt unterwegs die Nutte Monika, die er kurz zuvor auf St. Pauli kennengelernt hatte, mit, und versucht sie mit dem Anzug und dem Auto zu beeindrucken. Die Kleidung und der



Wagen erscheinen als Attribute eines soliden Durchschnittsbürgers. Sie fahren gemeinsam mit Monikas Kind aufs Land und verbringen einen Nachmittag mit Spaziergehen. Eine trügerische Idylle, die da in Szene gesetzt ist. Er möchte mit Monika und dem Kind eine Familie sein, möchte sie von ihrem Hurendasein befreien. Er versucht, den Wagen an Theo zu verkaufen, bekommt aber Zweifel und bringt das Auto wieder zurück.

70er
< * >

DIE, 3.4.2000



In dieser Szene nimmt Roland Klick den Ausgang der Geschichte vorweg. Das Abrißhaus in dem Theo lebt, hat den Charakter eines Labyrinths, Zimmerfluchten und unendlich scheinende Treppenhäuser, durch die die Kamera dem Protagonisten folgt. Es entsteht so der Eindruck der Ausweglosigkeit. Am Ende eines Flures ist eine überdimensionale Zielscheibe aufgemalt, Willi läuft beim Verlassen der Räume darauf zu und wird für einen kurzen Augenblick zu deren Mittelpunkt - wird selbst zur Zielscheibe. Als Frank Willi einen Job vermittelt, sieht es so aus, als würde die Resozialisierung gelingen. Willi verliert ihn jedoch wieder, als es zum Streit mit dem Vorgesetzten kommt. Die Ungerechtigkeit ihm gegenüber kann er nicht verarbeiten. Frank meint später zu ihm: „Du mußt auch einmal einstecken können.“ Doch einzustecken ist in Willis Lebenswelt gleichzusetzen mit Schwäche, etwas, das man sich auf der Straße nicht leisten kann. Auf dem Arbeitsamt stellt sich heraus, daß gegen Willi ein Haftbefehl vorliegt. Willi flüchtet und sucht bei Frank vergeblich Hilfe. Er fordert dann die noch ausstehenden 500 DM von seinem Freier, doch auch hier ist er erfolglos. Dieser versucht ihn vielmehr mit dem Versprechen, ihm ein besseres Leben bieten zu können, am Gehen zu hindern. Willi antwortet darauf, daß er sein eigenes Leben habe, es kommt zum Streit und in dessen Verlauf ersticht Willi den Mann. Hier nimmt die Handlung nun ihren entscheidenden Lauf: Willi schließt sich Theo an und plant mit ihm einen Überfall auf den Geldtransporter eines Supermarktes. Der Supermarkt wird hier zum Synonym für all die Dinge, von denen Theo und Willi ausgeschlossen sind. Der dilettantisch geplante Überfall gelingt nur mit Gewalt. Am Ende geraten beide in Streit und Willi erschießt Theo.





In der Schlußszene sieht man, wie Willi inmitten vieler Arbeiter durch den Hamburger Elbtunnel läuft. Die Kamera fährt vor Willi her und entfernt sich gleichzeitig von ihm, so verschmilzt er langsam mit der Masse und wird zum Bildmittelpunkt, die Zielscheibe ist nun die Kreisform der Tunnelröhre. Es ist aber nicht ein bürgerliches Leben mit Monika, das ihn letztendlich erwartet, sondern die Polizei. Die Beamten wurden von Frank auf Willis Spur gebracht und haben sich dann Monikas als Lockvogel bedient.

Die Intention des Regisseurs ist die Auseinandersetzung mit Gegenwart im Film, die Darstellung glaubhafter Zustände und Entwicklungen ohne ein persönliches Statement. Er sagt darüber:

„Filme sollen nicht antworten, denn es gibt nur Fragen, und die Fragen stellen sich durch die Realität, und die muß man zulassen. Jeder Versuch, so zu tun, als gäbe es Lösungen, ist im Grunde Betrug. Die Suche nach der Lösung ist das Entscheidende.“^[20]

[20] Worschech, Rudolf. A.a.O. S.22. ^

70er
< * >

Bettina Jäger

Ein unheimlich starker Abgang oder die Genealogie des Scheiterns

2.3 SONJA SCHAFFT DIE WIRKLICHKEIT AB ODER EIN UNHEIMLICH STARKER ABGANG von Michael Verhoeven (1973)



Michael Verhoeven schildert in Rückblenden die Geschichte einer jungen Frau, Sonja, die von ihrem Freund Manfred schwanger wird und abtreibt. Nachdem sie erneut von ihm ein Kind erwartet, erwartet sie von ihm eine andere Lösung. Er ist auch nach einer dreijährigen Beziehung zu einem gemeinsamen Leben nicht bereit, will sich vielmehr von ihr trennen. Auf diese Art einfach abgeschoben zu werden, ist für Sonja nicht akzeptabel. Sie hat etliches für Manfred auf sich genommen: So wurde sie für die Abtreibung zu einem Aufenthalt im Erziehungsheim verurteilt und hat sich für Manfred prostituiert. In ihrer Enttäuschung erschießt sie ihn.

Wie auch Willi, versucht sich Sonja in dieser Gesellschaft einen Platz zu ergattern und kämpft mit trotziger Vehemenz darum. Aber im Gegensatz zu Willi ist sie darin selbstbewußter und reifer. Sie weiß, was sie will und ist bereit, einiges dafür zu geben. Aber auch sie verstößt damit gegen ein Regelwerk gesellschaftlicher Konventionen, vor allem in einer bayrischen Kleinstadt wie Regensburg.

70er
< * >



Die Figur Sonja steht exemplarisch für die ambivalenten und anachronistischen Strömungen in den 70er Jahren. Sie verkörpert auf perfekte Art jenen Konflikt, den Markus Caspers folgendermaßen beschreibt: "das Prinzip Pop (Utopie) gegen das Prinzip Moralismus bzw. kleinbürgerliches Arbeitsethos (Realismus)" [21], das Einklagen neuer Lebensstile versus angepaßtes Arbeiten und puritanisches Leben. Michael Verhoeven definiert diese Polarität, indem er verschiedene Konfliktparteien gegenüberstellt: Sonja im Kräftefeld zwischen ihrer Mutter, ihrer Arbeitgeberin, der Justiz und ihrem Freund.

Die Handlung beginnt mit Sonjas Vernehmung in der Haftanstalt, der Gefängnispsychologe gibt ihr sogenannte Reizwörter vor und zeichnet ihre Reaktionen auf ein Tonband auf. Ihre Haltung ist trotzig, sie durchschaut das Ziel dieser Befragung, in der sie des vorsätzlichen Mordes an ihrem Freund Manfred überführt werden soll. Dementsprechend verweigert sie sich dieser Art des Verhörs und verhält sich dem Psychologen gegenüber, wie er es nennt, unkooperativ, erzählt ihre Geschichte dann aber doch noch: "Damit sich die Anderen nicht so sicher fühlen."

Sonja lebt mit ihrer Mutter zusammen, das häusliche Umfeld ist geprägt von biederem Provinzialismus. Die Mutter repräsentiert einen Alltag zwischen Kittelschürze und Gummibaum, zwischen Peter Alexander und einem tumben Hausfreund, der vor der Tochter versteckt werden muß, und einem nicht näher definierten Job. Da bleibt keine Zeit, sich mit der Tochter zu beschäftigen, die Differenzen zwischen beiden zu begreifen. Sonjas Welt ist geprägt von ihrem Idol,

dem Eiskunstläufer Hans-Jürgen Bäumler, dessen Abbilder sie aus Zeitschriften ausschneidet und den Eisrevuenfilmen, die sie sich mit ihrer Clique im Kino ansieht. Sonja bemüht sich um Anpassung an die Modelle der schönen bunten Werbewelt, wie sie sich ihr durch das Fernsehen präsentieren, und das um jeden Preis.

[21] Caspers, Markus. A.a.O. S. 154. ▲

70er
< * >

DIF, 3.4.2000

Bettina Jäger

Ein unheimlich starker Abgang oder die Genealogie des Scheiterns

2.3 SONJA SCHAFFT DIE WIRKLICHKEIT AB ODER EIN UNHEIMLICH STARKER ABGANG von Michael Verhoeven (1973)

70er
< * >



Zur Eskalation kommt es, als Sonja aus der Erziehungsanstalt ausbricht und in die häusliche Idylle mit dem Hausfreund platzt. Sie beschwert sich gegenüber der Mutter, daß sie mehr Zeit für den "geilen alten Bock" erübrige, als für ihre eigene Tochter. Derart provoziert meint dieser:

"Wenn die Russen bei uns einfallen wie in der Tschechei, dann kommst alle in a Lager! Da gehört mal aufgeräumt mit dieser Generation!"



Es sind nicht die Russen, die Sonja abholen, es ist die Polizei, die sie wieder ins Heim zurück bringt.

Nicht nur die Anfeindungen durch die Elterngeneration, sondern auch das Verhalten Manfreds führt zu Konflikten: Er wirft ihr den Verlust ihres Putz-Jobs vor. Das gemeinsame Motorrad könne nun vorerst nicht finanziert werden. Sonja wurde infolge ihrer Schwangerschaft fristlos entlassen. Michael Verhoeven personifiziert Manfred als Chauvinisten, der einzig auf seinen Vorteil bedacht ist und Sonjas Zuneigung rücksichtslos ausbeutet.

70er

< * >

DIF, 3.4.2000

Bettina Jäger

Ein unheimlich starker Abgang oder die Genealogie des Scheiterns

2.3 SONJA SCHAFFT DIE WIRKLICHKEIT AB ODER EIN UNHEIMLICH STARKER ABGANG

von Michael Verhoeven (1973)

70er

< * >



Die Verhaftung und die Einweisung in die Anstalt nimmt Sonja mit stoischer Ruhe hin, genauso wie ihre Entlassung: Sie wird weder von ihrer Mutter noch von Manfred abgeholt. Erst als Manfred sie auf einer gemeinsamen Italienreise an einen Italiener verschachern möchte, um die Urlaubskasse aufzubessern, beginnt sich Widerstand in ihr zu regen. Wieder zu Hause jobbt Sonja in einer Bar als Tischdame, und Manfred handelt mit Nacktfotos von ihr. Aber auch hier beginnt sie sich aufzulehnen und als sie erneut schwanger von ihm ist, verlangt sie eine eindeutige Entscheidung für die Zukunft. Manfred will daraufhin die Trennung. Er spricht sie zum erstemal mit ihrem Namen an. Sie erkennt, daß sie nach drei Jahre ausgedient hat und begehrt auf: „Das eine hab i mir geschworn, umbringe tu i mi nitt. Lieber all di andern umbringe, die ein zu weit eine treibn!“ Danach erschießt sie Manfred mit seiner eigenen Waffe.

Hier endet die Rückblende, die Handlung beschreibt jetzt die Phase ihrer Verurteilung. Michael Verhoeven inszeniert die Verhandlung als Vision des Jüngsten Gerichts: Sonja sitzt inmitten des Gerichtssaales auf einem Stuhl, ein im Hintergrund befindliches rundes Fenster verleiht ihr einen Nimbus. Ihr gegenüber befindet sich der gigantisch wirkende Richtertisch, rechts und links sitzen die Anwälte und die Rückseite des Raumes wird von den Zuschauern eingenommen. Man wirft ihr ihre Sünden vor und erwartet eine demütige Entschuldigung, doch Sonja bittet nicht um Vergebung, sondern wiederholt, daß Manfred den Tod verdient habe. Es kommt daraufhin zu Tumulten unter den Zuschauern, der Mob möchte sich auf sie stürzen. Sonja flieht durch den Raum, in diesem Moment öffnet sich die Wand hinter dem Richtertisch und zu Strauss Musik ("Also sprach Zarathustra") erscheint Schlittschuh laufend H. J. Bäumlner. Er dreht eine Pirouette im Saal und entschwebt mit Sonja auf den Armen über den Regensburger Dom.

Ein groteskes Szenario, das das Ende des Films markiert,

aber auch der Schluß einer konsequent entwickelten
Geschichte und Zustandsbestimmung einer Gesellschaft.
Es beschreibt die Diskrepanz zwischen dem Schein und
Sein. Auf der einen Seite die Versprechungen der
Werbewelt auf ewiges Glück, und auf der anderen Seite
der Alltag, in dem diese Versprechungen nicht eingelöst
werden, da sie eben nur künstliche
Oberflächenäußerungen der Mattscheibe sind.[22]

[22] Vgl. N.N. Zukunftsplanung. Ritt auf dem Tiger. In:
Der Spiegel. H. 1/2, 24. Jg., 1970. S. 39. ^

70er
< * >

DIF, 3.4.2000

Bettina Jäger

Ein unheimlich starker Abgang oder die Genealogie des Scheiterns

2.4 GIBBY WESTGERMANY von Christel Buschmann (1979/80)

70er

< * >



So wie ich DAS UNHEIL von Peter Fleischmann an den Anfang meiner Untersuchung gesetzt habe, so markiert Christel Buschmanns Film das Ende. In diesem Film kulminieren die verschiedenen Beobachtungen und läßt sich meine These im Hinblick auf die Strukturen und Entwicklungen der 70er Jahre exemplifizieren. Die Hauptfigur Gibbi unterscheidet sich in einem wesentlichen Punkt von den anderen Protagonisten, er befindet sich jenseits der Adoleszenz. Er hat mit Anfang 30 schon einige Lebenserfahrungen gemacht, ist Vater einer Tochter. Seine Suche ist nicht die nach einer gesicherten bürgerlichen Existenz, darüber ist er hinaus. Im Gegensatz zu den anderen Protagonisten weiß er, daß dies nur ein Wunschdenken, eine Utopie, ist und bleibt. Denn das was Willi und Sonja als erstrebenswerte bürgerliche Existenz suggeriert wird, ist auch nur Ausbeutung und Abhängigkeit. Die Suche nach Sicherheit und Schutz vor inneren wie äußeren Verletzungen muß ohne Ziel bleiben, da sie nur als Versprechen funktioniert. Ein Versprechen, welches nie eingelöst werden kann, da es die absolute Sicherheit nicht gibt, es aber in der Natur des Menschen liegt, dies glauben zu wollen. Gibbi weiß um diese leeren Versprechungen und hat einen anderen Weg gewählt.

In Gibbis Figur vereinigen sich die anderen Charaktere, von dem verunsicherten und in Lethargie verfallenden Hille über den aggressiv auf sein Glück insistierenden Willi bis hin zu der trotzig selbstbewußten Sonja, die sich nicht unterkriegen lassen will. Hierin liegt gleichzeitig die ungeheure Stärke und Tragik der Figur und kulminiert die gesellschaftliche Veränderung in den 70er Jahren. Die anfänglich gepriesene Individualisierung als Zeichen von Freiheit und eigenbestimmtem Handeln entpuppt sich als subtiler Ausbeutungsmechanismus, dem sich keiner entziehen kann. Dieter Kramer zitiert hierzu Fred Hirsch: "Aus jedem einen Angehörigen der Mittelschicht zu machen, erschien für die Zukunft die krönende Leistung des liberalen Kapitalismus zu sein", doch diese Utopie scheitert sehr schnell.

"Was die Wohlhabenden von heute besitzen, das kann morgen unmöglich auch der übrigen Bevölkerung gegeben werden, und doch erwarten wir genau das, da wir als Individuen reicher werden ... Das Rennen wird länger, aber die Siegerprämie wird nicht höher." [23]

Und für dieses Rennen sind nicht alle geschaffen, sie scheitern, weil sie das Ziel nicht erreichen.

[23] Hirsch, Fred zitiert nach Kramer, Dieter. A.a.O. S. 233.▲

70er
< * >

Bettina Jäger

Ein unheimlich starker Abgang oder die Genealogie des Scheiterns

2.4 GIBBY WESTGERMANY von Christel Buschmann (1979/80)

70er

< * >



Gibbis Geschichte beginnt, wie auch Willis, im Hamburger Hafenviertel. Er ist von einer Schiffsheuer zurück an Land gekommen, um seine Mutter zu besuchen. Auch er begibt sich auf eine Odyssee durch den Kiez, in deren Verlauf er mehrere Menschen trifft, hier sind es alte Freunde. Die erste Begegnung mit seiner Mutter ist programmatisch sowohl für die Beziehung zwischen Mutter und Sohn als auch für den gesamten Film. Gibbis Mutter besitzt eine Imbißstube auf St. Pauli, eine Glasfront begrenzt den Laden zur Straße. Und vor dieser steht Gibbi nun und sieht auf der anderen Seite des Glases in das Gesicht seiner Mutter. Die Spiegelung parallelisiert die Gesichter zwar, doch verweist nichts auf deren Beziehung zueinander. Sie starren sich ohne jegliche Regung an. Christel Buschmann manifestiert in diesem Bild die Unvereinbarkeit dieser beiden Charaktere, auf der optischen Ebene zwar verbunden, akustisch jedoch isoliert - rein äußerlich ist eine Annäherung möglich, nicht aber innerlich. Sie formuliert hier das Dilemma der Geschichte und die Unausweichlichkeit, mit der sie enden wird.

Die Kamera folgt Gibbi auf seinem Streifzug durchs Viertel, vorbei an abgehalfterten Huren und Dealern, vergammelten Fassaden einschlägiger Etablissements und überquellenden Mülltüten. Melancholie und Trostlosigkeit kennzeichnen die Szenerie, es ist die Umsetzung dessen, was sich vorher in den Gesichtern der beiden Protagonisten gespiegelt hat. Als Gipfel der Entfremdung wirkt eine Sequenz, in der die Kamera ein Paar beobachtet, das für eine Show den Koitus probt. Gibbi durchquert die Szene völlig unbeteiligt. Auf der Straße trifft er auf eine am Boden liegende Prostituierte, er sieht sie teilnahmslos an, er wird sie später mit auf sein Zimmer nehmen. Sein Weg endet letztendlich doch noch in der Imbißstube seiner Mutter. Er steht vor ihr, in ihrem Gesicht zeichnen sich Angst und Unsicherheit ab. Mit Blick auf einen in der Ecke sitzenden und Zeitung lesenden Mann fragt er, ob dies der Neue sei. Ihre einzige Reaktion besteht darin, ihm abrupt ihren Handrücken entgegen zu strecken, worauf er entgegnet: "Das Messer hab' ich nicht mehr, das hab' ich im Busch gelassen, war ja schließlich ein Buschmesser." In dieser Äußerung offenbart sich die ganze Dramatik dieser Mutter-Sohn-Beziehung und der Impetus des Filmes: subtile Aggression bis hin zur Gewalt und Erniedrigung als letztes Mittel der Verständigung. Dies wird im Verlauf der Szene noch verstärkt, denn auch der Neue wendet die gleiche Methode an, er belästigt Gibbis Mutter vor dessen Augen und markiert den Macho. Gibbis Mutter wehrt sich nicht, läßt die Demütigung über sich ergehen. Ihr ganzer Habitus ist der einer Dienerin, die Haare immer streng zum Knoten gebunden und die obligatorische Kittelschürze am Leib, Lethargie und Schicksalsergebenheit prägen ihr Auftreten. Sie ist der Spielball zwischen den männlichen Fronten, ein Opfer destruktiver Kräfte.



Gibbi geht so weit, daß er sich mit Waffengewalt Zugang zur Wohnung der Mutter verschafft. Hier versucht er anhand von alten Kinderfotos seiner Identität auf die Spur zukommen. Aber auch hier bleibt er erfolglos, selbst seine Mutter kann ihm da nicht weiterhelfen. So auch der Kontakt zu seiner kleinen Tochter Jennifer und deren Mutter Lili, die mittlerweile in die Hamburger Gesellschaft eingeehert hat. Der Umgang ist zwar herzlich, bleibt aber unverbindlich. Als er Jennifer auf dem Nachhauseweg zu einer Spritztour mit dem Auto quasi entführt und später von Ordnungskräften bedrängt wird, überläßt er das Kind sich selbst und flüchtet.

Auch gegenüber seiner Mutter ist sein Verhalten von Rücksichtslosigkeit geprägt, er taucht immer öfter in ihrem Imbiß auf und randaliert. Als die Situation eskaliert, läßt ihn die Mutter in die Psychiatrie einweisen. Nach Gibbis Entlassung aus der Anstalt hat es den Anschein, als hätten beide kapituliert, das Konfliktpotential von Liebe, Haß und unterdrückter Sexualität scheint verbraucht zu sein. Ein paar Stunden lang sind alle Grenzen aufgehoben.

Noch in der gleichen Nacht bestellt er Lili und Jennifer zu einem Treffen, nimmt sich das Kind und bringt es zur Mutter. Drei Generationen, die auf tragische Weise miteinander verbunden sind. Gibbis Mutter hält die schlafende Enkeltochter auf dem Schoß, und als wenig später die Polizei erscheint, flieht Gibbi. Mit der Erkenntnis, nicht mit, aber auch nicht ohne seine Mutter leben zu können, entschließt er sich, erst seine Mutter und dann sich selbst zu erschießen.

70er

< * >

DIF, 3.4.2000

Bettina Jäger

Ein unheimlich starker Abgang oder die Genealogie des Scheiterns

3. Film als Zustandsbeschreibung. Resümee

70er
< * >



Am Ende der Auseinandersetzung mit diesen Filmen und den 70er Jahren haben sich für mich einige neue Erkenntnisse ergeben: Ich habe ein Stück meiner eigenen Geschichte im Kontext der 70er Jahre aufgearbeitet und war so in der Lage, die Filmfiguren besser analysieren zu können. Dabei war mein Tagebuch eine große Hilfe, beim Nachlesen habe ich festgestellt, daß mein damaliges Gefühlsleben dem der jugendlichen Protagonisten sehr ähnlich war. Vor allem das Gefühl, nicht zu wissen, wohin man gehört, von der Erwachsenenwelt nicht verstanden zu werden und die Suche nach uneingeschränkter Zuwendung, sind mir bekannt. Man forderte alles und bekam doch nichts, dementsprechend waren die Befindlichkeiten. Die einen lernten, damit umzugehen und es als das zu begreifen, was es war, nämlich der holprige Weg der Adoleszenz, die anderen scheiterten. Es ist aber unmöglich, allein Maßstäbe für das eigene Leben zu entwickeln. Deshalb sind soziale Bindungen, in denen ein Erfahrungsaustausch stattfindet, absolut notwendig.

Die Regisseurinnen und Regisseure haben sich nun mit dem Verfall dieser Strukturen als Folge der gesellschaftlichen Veränderungen in den 70er Jahren auseinandergesetzt: Peter Fleischmann entlarvt die Familie als bloße versorgungstechnische Einheit, in der sich jeder selbst überlassen bleibt. Ähnlich definiert auch Michael Verhoeven die Mutter-Tochter-Beziehung als bloße Zwangsgemeinschaft. Roland Klick läßt seinen Protagonisten die Erfahrung machen, daß Beziehungen nur auf Kosten-Nutzen-Rechnungen basieren, und Christel Buschmann charakterisiert die Mutter-Sohn-Beziehung als Kriegsschauplatz. Die Filme machen den Druck der wachsenden Leistungsgesellschaft für diesen Prozeß der Entfremdung verantwortlich. Jeder bleibt sich selbst überlassen oder ist sich selbst der nächste: Die Möglichkeit eines gemeinsamen Dialoges scheint ausgeschlossen zu sein. Diese Entwicklung verkörpern die Filmfiguren und machen die

extremen Reaktionen nachvollziehbar. Daß das Töten, ohne ersichtlichen körperlichen Angriff, auch Notwehr sein kann, bleibt für mich eine irritierende Erkenntnis. Es erklärt auch, warum es so schwer ist, sich mit diesen Figuren zu identifizieren: Wer möchte sich schon in der Rolle eines potentiellen Mörders sehen. Es sind eben nicht die Filmfiguren eines Rainer Werner Fassbinder, mit denen ich mich identifizieren kann, ihr Abstraktionsgrad ist einfach zu groß. Aber ein Hille Vavra wie ihn Peter Fleischmann in **DAS UNHEIL** (1970) konstituiert hat oder Michael Verhoevens **SONJA SCHAFFT DIE WIRKLICHKEIT AB ODER EIN UNHEIMLICH STARKER ABGANG** (1973), das sind Figuren, in denen ich mich wiedererkenne. Diese Figuren haben etwas Reales, etwas mit dem ich mich auf der Ebene der Rezeption eigentlich nicht auseinandersetzen möchte, da sie auf mich selbst verweisen und mir keinen Sicherheitsabstand lassen. Es ist die Erklärung eines Charakters durch Handlung und nicht durch Worte, die Betonung des Physischen, die Action, die die Figuren so unmittelbar wirken läßt.[24] Und in der Entscheidung für diese Charaktere transportieren die Filme auch ein ganz anderes Verständnis der gesellschaftlichen Verhältnisse. Der bundesdeutsche Alltag erscheint eindringlich und direkt: Weit entfernt jedweder Codierung.

Bisher begnügten sich die deutschen Jungfilmer „meist mit stilisierter Zitation - wie sie Fassbinder pflegte - oder betrieben ‘Geschichtsunterricht’. Sie flüchteten in die Vergangenheit (der kritische Heimatfilm) oder in den theoretischen Ueberbau (Alexander Kluge). [...] Der bewußte Rückgriff auf die Vergangenheit und der kompromisslose Schritt ins Theoriegebäude haben jedoch, neben dem Dilemma der deutschen Kinosituation (angewiesen auf die Drehbuchprämien und die Koproduktion des Fernsehens, die unerbittlich auf 'Kultur' bestehen), eine viel tiefere Ursache, die man gern übersieht: die Unfähigkeit, Wirklichkeit von unten her anzugehen, ohne gleich in intellektuelle Trauerarbeit zu verfallen." [25] Diese Fähigkeit, die Wirklichkeit von unten anzugehen, haben Peter Fleischmann, Roland Klick, Michael Verhoeven und Christel Buschmann unter Beweis gestellt, was

ihnen, unter anderem, den Ruf einbrachte „kleine dreckige Filme“^[26] zu machen. Was bei diesen Filmen „herauskommt, sind beklemmende Momentaufnahmen von einer düsteren Seite unserer heutigen Welt. Ein immer kaltes Deutschland für die Unbehausten, das die Gestrauchelten und die Chancenlosen nur zu verwalten, ihnen aber nicht zu helfen vermag.“^[27]

[24] Vgl. Worschech, Rudolf. A.a.O. S. 20. [▲]

[25] Knorr, Wolfram.A.a.O. [▲]

[26] Vgl. Blumenberg, Hans C. A.a.O. S. 251. [▲]

[27] Hansen, Sven: Am Ende der Leitartikel. In: Die Welt vom 04. 12. 1979. [▲]

70er
< * >

Bettina Jäger

Ein unheimlich starker Abgang oder die Genealogie des Scheiterns

4. Literaturliste

Alexander, Michael. Spezialitätenrestaurant für Eingeweihte. In: Frankfurter Rundschau vom 15.05.1972.

Altendorf, Jörg. SUPERMARKT. In: film-echo/Filmwoche vom 08.02.1974.

Duwe, Freimut (Hg.). Aufbrüche. Die Chronik der Republik 1961-1986. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 1986.

Appelkamp, Jan/ Reich, Herbert/ Vowe, Klaus W. (Hg.). Filme des Monats 1973 - 1974. Eine Sammlung von Arbeitshilfen. Frankfurt a. M.: Haus der Evangelischen Publizistik, 1975.

Axtmann, Horst. DAS UNHEIL. In: film-echo/ Filmwoche vom 01.04.1972.

Bayer, Eva-Suzanne. Milieustudie aus der bayrischen Provinz. In: Stuttgarter Zeitung vom 10.05.1973.

Beckert, Michael. Die Haut zum SUPERMARKT tragen. Zum dritten Spielfilm des jungen deutschen Filmemachers. In: Saarbrücker Zeitung vom 18.04.1974.

Blum, Heiko R.. Ein Einzelkämpfer des Kinos - Roland Klick. In: Spektrum Film. H. 11, 1984. S. 30-31.

Blum, Heiko R.. Kino mit Wut im Bauch. In: Rheinische Post vom 19.09.1980.

Blumenberg, Hans C.. Kinozeit. Aufsätze und Kritiken zum modernen Film 1976 - 1980. Frankfurt a. M.: Fischer, 1980.

Bronnen, Barbara. Die Kleinbürger im Würgegriff. Fleischmann drehte wie besessen an seinem UNHEIL. In: Abendzeitung vom 20.03.1972.

Caspers, Markus. 70er. Einmal Zukunft und zurück. Utopie und Alltag 1969 - 1977. Köln: DuMont, 1997.

Delling, Manfred. GIBBI WESTGERMANY. In: Deutsche-Allgemeine-Sonntagsblatt vom 09.01.1983.

Dullinger, Angie. Radikale Gefühle provozieren die Saubermänner. AZ-Gespräch mit Christel Buschmann zu ihrem Film-Erstling GIBBI WESTGERMANY. In: Abendzeitung vom 14.03.1980.

Dullinger, Angie/ Naefe, Vivian/ Rieck, Horst. Aus Illusionen erwachen. Die AZ befragte deutsche Regisseure. In: Abendzeitung vom 27./28.08.1977.

Elsaesser, Thomas. Der neue deutsche Film. Von den Anfängen bis zu den neunziger Jahren. München: Heyne, 1994.

Engel, Thoma. Ein unheimlich starker Abgang. In: Gildendienst. H. 10./11., 1973. S. 240-241.

Feldmann, Sebastian. Man kann durchaus gleichzeitig lustbetont und politisch arbeiten. Gespräch mit dem jungen deutschen Regisseur Roland Klick anlässlich seines dritten Spielfilms SUPERMARKT. In: Frankfurter Rundschau vom 17.04.1974.

Fricke, Gerald/ Schäfer, Frank/ Wartusch, Rüdiger. Die Goldenen Siebziger. Ein notwendiges Wörterbuch. Leipzig: Reclam, 1997.

Glaeßner, Gert-Joachim (Hg.). Die Bundesrepublik in den siebziger Jahren. Versuch einer Bilanz. Opladen: Leske + Budrich, 1984.

Goldau, Antje. Duisburger Film-Woche '77. Dokumentation. Duisburg 1977.

Hanck, Frauke. Film und Leben sind untrennbar. In: Neue Hannoversche vom 04.01.1974. [zu SUPERMARKT]

Hansen, Sven. Am Ende der Leitartikel. In: Die Welt vom 04.12.1979.

Haslberger, Hubert. GIBBI WESTGERMANY. In: Film-Dienst. H. 6, 1980. S. 20-21.

Hembus, Joe. Der deutsche Film kann gar nicht besser sein. Ein Pamphlet von gestern. Eine Abrechnung von heute. München: Rogner & Bernhard, 1981.

Hirsch, Fred. Die sozialen Grenzen des Wachstums. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 1980.

Hoffmann, Hilmar/ Klotz, Heinrich (Hg.). Die Kultur unseres Jahrhunderts 1970-1990. Düsseldorf/ Wien/ New York: Econ, 1990.

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

Hofmann, Wilhelm (Hg.). Filmwelten. Beiträge zum Verhältnis von Film und Gesellschaft. Weiden: Schuch, 1993.

Hohoff, Curt. Mief lähmt Helden und Zuschauer. In: Die Welt vom 24.03.1972. [zu DAS UNHEIL]

Hopf, Heribert. GIBBI WESTGERMANY. In: Evangelischer Film-Beobachter. H. 7, 1980. S. 5-6.

Jaeggi, Bruno. Peter Fleischmann zum jungen deutschen Film. Ausschnitte aus einem Interview. In: Zoom, H. 20 vom 21.10.1971. S. 6-8.

Jansen, Peter W.. Heimat deine Ferne. In: Tip. H. 11, 1993. S. 59-60.

Jeremias, Brigitte. Warum gabst du uns die tiefen Blicke? In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 15.03.1980. [zu GIBBI WESTGERMANY]

Jung, Uli. Der deutsche Film. Aspekte seiner Geschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart. Trier: WVT, 1993.

Jungwirth, Nikolaus/ Kromschröder, Gerhard. Flokati-Fieber. Liebe, Lust und Leid der 70er Jahre. Frankfurt a. M.: Eichborn, 1994.

Kluge, Alexander (Hg.). Bestandsaufnahme: Utopie Film. Zwanzig Jahre neuer deutscher Film. Frankfurt a. M.: Zweitausendeins, 1983.

Knorr, Günter: Eine Geschichte behaupten. Christel Buschmann über ihren Film GIBBI WESTGERMANY. In: F-Filmjournal. H. 21, 1980. S. 4-12.

Knorr, Wolfram: Das Prinzip SUPERMARKT. Deutsche Regisseure entdecken den Action-Film. In: Die Weltwoche vom 06.03.1974.

Koch, Gertrud: Film. In: Grimminger, Rolf (Hg.). Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Band 12. o.O. u. J. S. 557-585.

Koch, Uwe/ Fülberth, Georg/ Reuter, Thomas (Hg.). Wild und zahm. Die siebziger Jahre. Berlin: Elefanten Press, 1997.

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. 227-245.

Kramer, Thomas (Hg.). Reclams Lexikon des deutschen Films. Stuttgart: Reclam, 1995.

Limmer, Wolfgang. Eine unheimlich starke Schauspielerin. In: Süddeutsche Zeitung vom 31.10.1973. [zu SONJA SCHAFFT DIE WIRKLICHKEIT AB ODER EIN UNHEIMLICHE STARKER ABGANG]

Linhart, Paula: DAS UNHEIL. In: Film-Dienst vom 18. 04. 1972, S. 12-13.

Linhart, Paula: EIN UNHEIMLICHE STARKER ABGANG. In: Film-Dienst vom 27.11.1973, S. 6.

Mikos, Lothar. Filmverstehen. Annäherung an ein Problem der Medienforschung. In: Medien prak-tisch TEXTE. 1. Jg., Sonderheft, 1998. S. 3-8.

Müller, Andreas. DAS UNHEIL -Ironie von Bürgern und für Bürger. In: Abendzeitung vom 19.03.1971.

Müller, Heinz. Film in der BRD. Berlin: Henschel, 1990.

Müller, Helmut. Finanzierung - Förderung - Werbung. Gespräch mit

Roland Klick. In: film-echo/Filmwoche. H. 21. 30. Jg., 1976. S. 3-5.

Müller, Jürgen E./ Vorauer, Markus/ Altman, Rick (Hg.). Blick - Wechsel. Tendenzen im Spielfilm der 70er und 80er Jahre. Münster: Nodus Publikationen, 1993.

N.N.. Im Teufelskreis. In: Spiegel vom 12.11.1979. [zu DAS ENDE DES REGENBOGENS].

N.N.. Zukunftsplanung. Ritt auf dem Tiger. In: Spiegel. H. 1/2, 24. Jg., 1970. S. 34-47.

Pflaum, Hans Günther/ Prinzler, Hans Helmut. Film in der Bundesrepublik Deutschland. Der neue deutsche Film von den Anfängen bis zur Gegenwart. Ein Handbuch mit einem Exkurs über das Kino der DDR. München/ Wien: Hanser, 1992.

Pflaum, Hans Günther. Deutschland im Film. Themenschwerpunkte des Spielfilms in der Bundesrepublik Deutschland. München: Max Hueber, 1985.

Presseheft der Constantin-Film zu dem Film SUPERMARKT. 1974.

Prinzler, Hans H./ Rentschler, Eric (Hg.). Augenzeugen. 100 Texte deutscher Filmemacher. Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren, 1988.

Reitz, Edgar: Liebe zum Kino. Utopien und Gedanken zum Autorenfilm 1962 - 1983. Köln: Köln 78, 1985.

Ruf, Wolfgang. DAS UNHEIL. In: Medium. H. 4, April 1972. S. 23.

Rutschky, Michael. Erfahrungshunger. Ein Essay über die 70er Jahre. Köln: Kiepenhauer & Witsch, 1980.

Rutschky, Michael. Realität träumen. In: Merkur. H. 8, 31. Jg., 1977. S. 772-786.

Schmitt, Sigrid/ Blum, Heiko R.. Christel Buschmann über ihre "Gibbi"-Erfahrungen. In: Rheinische Post vom 26.04.1980. [zu GIBBI WESTGERMANY]

Schmitz, Helmut. und du bist raus. Roland Klicks beachtlicher, realistischer Actionfilm SUPERMARKT. In: Frankfurter Rundschau

vom 23.08.1974.

Schneider, Werner/ Sigl, Klaus/ Tornow, Ingo. Jede Menge Kohle? Kunst und Kommerz auf dem deutschen Filmmarkt der Nachkriegszeit. Filmpreise und Kassenerfolge 1949-1985. München: Filmland Presse, 1986.

Schütte, Wolfram: GIBBI WESTGERMANY. In: Frankfurter Rundschau vom 14.03.1980.

Settele, Stephan (Hg.). Nicht Versöhnt. Filme aus der BRD 1964 - 76. Wien: Viennale, 1997.

Tast, Hans-Jürgen. EIN UNHEIMLICHE STARKER ABGANG . In: Kino vom 15.10.1974. S. 3-5.

Karsunke, Ingrid/ Michel, Karl Markus (Hg.). Bewegung in der Republik 1965 - 1984. Eine Kursbuch-Chronik. Berlin: Rotbuch, 1985.

Weber, Hans J.. "Der Typ ist ein Skandal". Die Story einer Mutter-Sohn-Bindung: GIBBI WESTGERMANY. In: Saarbrücker Zeitung vom 21.03.1980.

Wetzel, Kraft. DAS UNHEIL. In: Kino. H. 2, Mai 1973. S. 3-6.

Wiesner, Norbert. "Es wird keinen europäischen Film geben". Fachgespräch mit Autor-Regisseur Michael Verhoeven. In: film-echo/Filmwoche vom 25.02.1976.

Winter, Rainer. Filmsoziologie. Eine Einführung in das Verhältnis von Film, Kultur und Gesellschaft. München: Quintessenz, 1992.

Worschech, Rudolf: "Mein Sieg ist eine Kette von Niederlagen". Roland Klick und seine Filme. In: epd Film. H. 9, 1992. S. 20-25.

70er
< * >

DIF, 3.4.2000