

SWR2 Essay

## **Als geschähe es zum ersten Mal**

Filme der 70er-Jahre

Von Andrea Roedig

Sendung: Montag, 25. Januar 2021

Redaktion: Michael Lissek

Regie: Ulrich Lampen

Produktion: SWR 2020

SWR2 Essay können Sie auch im **SWR2 Webradio** unter [www.SWR2.de](http://www.SWR2.de) und auf Mobilgeräten in der **SWR2 App** hören – oder als **Podcast** nachhören:  
<https://www.swr.de/~podcast/swr2/programm/swr2-essay-podcast-104.xml>

---

### **Bitte beachten Sie:**

Das Manuskript ist ausschließlich zum persönlichen, privaten Gebrauch bestimmt. Jede weitere Vervielfältigung und Verbreitung bedarf der ausdrücklichen Genehmigung des Urhebers bzw. des SWR.

---

### **Kennen Sie schon das Serviceangebot des Kulturradios SWR2?**

Mit der kostenlosen SWR2 Kulturkarte können Sie zu ermäßigten Eintrittspreisen Veranstaltungen des SWR2 und seiner vielen Kulturpartner im Sendegebiet besuchen. Mit dem Infoheft SWR2 Kulturservice sind Sie stets über SWR2 und die zahlreichen Veranstaltungen im SWR2-Kulturpartner-Netz informiert. Jetzt anmelden unter 07221/300 200 oder [swr2.de](http://swr2.de)

### **Die SWR2 App für Android und iOS**

Hören Sie das SWR2 Programm, wann und wo Sie wollen. Jederzeit live oder zeitversetzt, online oder offline. Alle Sendung stehen mindestens sieben Tage lang zum Nachhören bereit. Nutzen Sie die neuen Funktionen der SWR2 App: abonnieren, offline hören, stöbern, meistgehört, Themenbereiche, Empfehlungen, Entdeckungen ...  
Kostenlos herunterladen: [www.swr2.de/app](http://www.swr2.de/app)

Als geschähe es zum ersten Mal

Filme der 70er Jahre

Von Andrea Roedig

Die Autorin dankt Christoph Huber vom Filmmuseum Wien für Informationen und Hilfe beim Verständnis des Films der 70er Jahre.

Ich bin keine Medienwissenschaftlerin, keine cineastische Connaisseurin, keine allround-gebildete Filmkritikerin. Ich gehe einfach nur gern ins Kino. Und dabei fällt mir immer wieder auf, dass unverhältnismäßig viele Filmklassiker gerade aus den 1970er Jahren stammen. „Das große Fressen“, „Im Reich der Sinne“, „Star Wars“, „Harold and Maude“, „Der weiße Hai“, „Clockwork Orange“, „Taxi Driver“, „Apocalypse Now“, Polanskis „Der Mieter“ und Francis Ford Coppolas „Der Pate“ und Viscontis „Der Tod in Venedig“. Die Liste ist viel länger, ich werde sie fortführen. Und noch etwas fällt mir auf: Wenn mich ein Film erschüttert, sage ich oft: „Der ist sicher aus den Siebzigern“, oder: „er ist wie aus den Siebzigern“. Die Filme dieser Zeit sind von einer eigenwilligen Radikalität, ja verstörend sind sie und hinterlassen einen tiefen, nicht unbedingt schönen Nachgeschmack. Woran liegt das? In den 70er Jahren wurden die Bilder aufdringlich, schreibt die Filmwissenschaftlerin Claudia Lenssen und fügt hinzu, dass mit ihnen umzugehen – Zitat – „nicht mehr nur heißen konnte, sich kritisch zu distanzieren.“ Etwas geschieht hier mit den Bildern, mit den Geschichten.

Ich denke an Hitchcocks „Frenzie“, 1972, wie der Krawattenmörder seine Leiche hinterlässt: eine hingeworfene Puppe mit abgeknickten, gespreizten Beinen, der Hals ist fest mit einer gestreiften Krawatte abgeschnürt und die Zunge hängt blöde aus dem Mundwinkel, 21, 22, 23, - endlose Sekunden lang nur diese Einstellung. Das ist geschmacklos. Ich denke an die Anfangsszene von „Harold and Maude“, 1971, da sieht man nur zwei schwarze Hosenbeine und Lackschuhe, die auf einen Stuhl steigen und dann mit einem Ruck ins Leere baumeln. Eine Frau betritt das Zimmer, unbeeindruckt, telefoniert mit einer Freundin und sagt dann: „Dinner at 8, Harry“. In diesem Film gibt es auch Sex zwischen einer 80-Jährigen und ihrem circa 60 Jahre jüngeren Verehrer, auch das mag man geschmacklos finden, doch zugleich ist es großartig. Oder „Il portiere di Notte“, „Der Nachtportier“, „The Nightporter“ der italienischen Regisseurin Liliana Calvani.

Auch dieser Film ist geschmacklos. Charlotte Rampling spielt darin Lili, eine junge KZ-Überlebende, die 1957 bei einem Besuch in Wien zufällig auf ihren ehemaligen Peiniger trifft, der jetzt als Nachtportier arbeitet, genau in dem Hotel, in dem Lili und ihr jetziger Mann, ein amerikanischer Dirigent auf Europatournee, sich eingebucht haben. Ihre sagenhaft grünen Augen. Ihre würdevoll grazile Gestalt, die einmal als „skeletal beauty“ beschrieben wurde. Und sein Mund, dieser weiche Strich, sinnlich und zynisch zugleich. Dirk Bogarde spielt Max, den ehemaligen SS-Sturmbannführer, der sich jetzt wie eine Fledermaus im Hotel versteckt. Verhuscht wirkt er und ist doch unerbittlich grausam zugleich. Die beiden, Lili und Max, Rampling und Bogarde,

erkennen einander und es entspinnt sich ein Verhängnis, das die gängigen Inhaltsangaben als „sodomasochistisch“ etikettieren.

Der Film wirkt dunkel. Grünlich, bräunlich, grobkörnig. Das Hotel ist ein grausiges Geisterhaus, in dem sich zwischen normalem Publikum ewiggestrige Nazis verstecken. Max ist Teil einer Verbindung ehemaliger SS-Schergen, die sich in Privatjustiz gegenseitig den Prozess machen – sie arbeiten ihre Vergangenheit auf, vernichten dabei belastendes Material und räumen die noch lebenden Zeugen ihrer Verbrechen aus dem Weg. Max ist bald dran mit seinem Prozess, und jetzt taucht diese Zeugin auf. Angst hat er, aber nicht vor ihr. Und wie meisterlich Charlotte Rampling spielt: diese unentschlossene Panik. Lily bittet ihren Gatten, der so harmlos ist wie ein Babybäckchen, sofort mit ihr abzureisen. Ihre Eleganz, ihre Würde. „Was hast du denn, mein Schatz?“, fragt er. Nichts begreift er und wird schon einmal vorfahren, sein nächstes Konzert ist in Frankfurt, und sie soll in zwei Tagen nachkommen. Nur noch ein winziges Weilchen soll sie bleiben in Wien, dem lieblichen Sumpf. Unruhig versucht sie, vom Hotelzimmer aus mit ihrem Mann in Frankfurt zu telefonieren. Dann betritt der Nachtportier das Zimmer.

Schritte, „Warum bist du hergekommen?“ Kampf, „Lass mich raus du Schwein“; Kampf, Übergang in Liebesszene, „Komm zu mir“ – „Du Hure du“ – Lachen. Aussteigen mit: „es ist ja viel zu lange her, es ist ja so lange her“.

In Rückblenden wird erzählt, wie Max sein Opfer im KZ besessen filmte, wie er Lily aus ihrem Bett holte für seine Lust; kahlgeschorene, verhungerte Köpfe dienen als Kulisse seiner Obsessionen, in einem leeren Zimmer schießt er auf die nackte Lily ohne sie treffen zu wollen, sie huscht von einer Ecke des Raums zur anderen, er küsst ihre Wunden. Eine *amour fou* zwischen Opfer und Täter mitten im KZ? So etwas kann nicht stattgefunden haben, das kann es nicht gegeben haben, und es zu unterstellen ist degoutant, das geht nicht. Beziehungsweise: Das geht nur im Film der siebziger Jahre.

Liliana Calvanis Film schwankt zwischen billiger NS-Staffage in den Rückblenden und einer extrem gut inszenierten, tief empfundenen Darstellung rückhaltloser Hingabe in den Gegenwartsszenen. Der Film zeigt als Rückblende eine homosexuell anmutende Tanzdarbietung vor schwarzen Reiterstiefeln, eine heterosexuell imaginierte Bordellsituation – Rampling singt keck oben ohne und in Uniformhosen Chansons für die SS Offiziere – was für ein Kitsch. Und der Film enthält andererseits unglaublich starke Liebesszenen, die das Wesen des Sodomasochismus als Gleichberechtigung und den Sodomasochismus als Wesen der Liebe enthüllen: Fürsorge, Zärtlichkeit, Hingabe bis in den Tod. Die stärksten Passagen im Film sind ohne Ton, weil ja, wenn es wirklich wichtig wird, nur noch die Bilder sprechen und der Ton sich allerhöchstens zum Geräusch abdimmt.

Mich hat tief beeindruckt, wie all das gefilmt ist, wie in Ramplings Gesicht nichts auf Zwang hinweist, wie sie sich aus freien Stücken ihrem ehemaligen Peiniger überlässt, der ja zärtlich ist in seiner Grausamkeit. Der Film ist empörend und er ist wahr, denn hier geht es ums Individuelle, nicht ums Allgemeine, hier geht es um den Mechanismus des Traumas als Abspaltung und um eine Verdichtung, an deren prekärstem Punkt Schmerz in Lust umschlägt, die Hölle in den Himmel – weil beides

eins ist. „Krank“ werden Max und Lily von den anderen genannt, denn was sie da leben, ist nicht von dieser Welt.

„The Nightporter“ provozierte einen Skandal, in den USA wurde er als „a piece of junk“ bezeichnet und in Italien sogar zunächst von der Zensur verboten. Man zitierte die Regisseurin Calvani vor eine Begutachtungskommission und befragte sie zu den Sexszenen. Die Kommission sei vor allem darüber irritiert gewesen, schilderte sie später in einem Interview, dass da die Frau beim Geschlechtsakt oben sitzt. Das könne schon mal vorkommen, hat Calvani geantwortet, woraufhin die Befragung beendet war.

„Was willst du mit den ganzen Lebensmitteln? – Ich finds besser, wenn wir nicht zum Essen rausgehen müssen... es wäre besser, gar nicht aus dem Fenster zu schauen.“

Du hast Angst? Wie lange soll das noch dauern? – Es kann ganz schnell zu Ende sein, du brauchst nur zur Polizei zu gehen

Lily verlässt das Hotel, sie zieht in die Wohnung von Max, wo sich die beiden vor ihren Verfolgern, den Ex-Nazis, die die Zeugin aus dem Weg räumen wollen, verbarrikadieren. Sie bleiben in diesem Unterschlupf, abgeschnitten von der Außenwelt, beschattet von den Feinden, die keine Lebensmittel durchlassen. Langsam, über 30 Minuten lang sieht man die beiden in ihrer Liebe verhungern, langsamer wird alles, schwächer, bis das Leben verwaht und fast ganz verglommen ist.

Zum Schluss zieht Max seinem Mädchen ein Kleidchen an, wie sie es im KZ trug, und sich selbst die SS-Uniform. Schwankend verlässt das Paar den Unterschlupf, geht spazieren, über eine Brücke im Morgendämmer, bis ihre Verfolger sie niederstrecken.

Was ist los mit den Filmen der 70er Jahre? Es ist schwer, den Geist der Zeit und was ihn von heute unterscheidet, zu fassen. Nur im Vergleich mit der Gegenwart stellt sich dieses Erstaunen her, und der vielleicht passendste Ausdruck dafür wäre: Möglichkeit. Die Möglichkeit als Zumutung. Den Geist der 70er Jahre von heute aus gesehen trifft am besten der Ausruf: „Das ging nur damals!“ und zwar im doppelten Sinn von: „das ist vorbei“, „outdated“, „Trash der Geschichte“ und im Sinn von: Es gab damals ein Wagnis, das wir uns heute nicht mehr trauen würden einzugehen. Wir sind so vorsichtig geworden.

Die Filme der 70er sind anstrengend. Ihre Bausteine: Liebe, Sex, Gewalt, Wahnsinn, Ich, Tod. Von der Schlusszene in „The Nightporter“ lässt sich eine Linie ziehen zu Nagisa Oshimas berühmtem Film „Im Reich der Sinne“ von 1976. Über 100 Minuten lang sieht man hier den Besitzer eines Geisha-Hauses und seine Bedienstete ihrer sexuellen Obsession aneinander verfallen. Der Film, der in Frankreich produziert werden musste, wird zum Schluss hin immer langsamer so wie auch die Bewegungen der Körper, bis sich schließlich der völlig erschöpfte Liebhaber, um einen letzten Orgasmus zu erreichen, von seiner Geisha erwürgen lässt, die daraufhin, in glückseligem Wahnsinn, seine Geschlechtsteile abschneidet und mit ihrer blutigen Beute in der Hand durch Tokio läuft.

Die 1970er Jahre waren eine Hochzeit des Skandalfilms, und die vielleicht letzte Dekade, in der das Kino noch veritable Skandale auslösen konnte. Berühmt berüchtigt ist „Der letzte Tango in Paris“ von 1972 für die Szene, in der Marlon Brando zur Butter greift, um die junge Frau, die sich mit ihm im leeren Apartment trifft, dargestellt von Maria Schrader, anal zu penetrieren. Der Sex soll echt gewesen sein und von ihrer Seite ungewollt. Skandalös ist auch „Salo, die 120 Tage von Sodom“ von 1975, ein Film, den Pier Paolo Pasolini vermutlich nur gedreht hat, um Faschisten Scheiße fressen zu sehen. Skandalös auf andere Weise sind Stanley Kubricks „Clockwork Orange“ von 1971, Martin Scorseses „Taxi Driver“ von 76, „Der Exorzist“ von 73, und die Porno-Klassiker „Behind the green Door“ und „Deep Throat“ von 1972. Das Kino in den Siebzigern konnte experimentieren und sich neu erproben, weil in den USA 1967 der moralhütende Hays-Code aufgehoben worden war, und man einige Jahre später auch in Europa die Pornografie-Bestimmungen lockerte. Plötzlich war vieles vor der Kamera möglich. *[ Die international erfolgreichste deutsche Kinoproduktion des Jahrzehnts war allerdings nicht unbedingt ein cineastisches Highlight: Der „Schulmädchen Report“, ausgedehnt auf 12 Folgen, übersetzt in 38 Sprachen, zählte über 100 Millionen Zuschauer.*

„Um das Jahr 1973 herum fällt die Hälfte der deutschen Filmproduktion in das Genre des Sex-Reports“ schreibt Jens Balzer in seinem großen Überblick „Das entfesselte Jahrzehnt. Sound und Geist der 70er“, und macht er sich über den Charakter der sich hier Bahn brechenden sexuellen Energie keine Illusionen. Es gehe in den westdeutschen Sexfilmen nicht um ‚anderen‘ Sex in einer ‚anderen‘ Welt, sondern lediglich um mehr Sex in einer nach wie vor patriarchal verfassten Gesellschaft.

Die Radikalität der Filme der 70er Jahre verdankt sich zu einem guten Teil der Selbstverständlichkeit, mit der Frauen in ihnen schlecht behandelt werden können.

Das Patriarchat ist intakt und hat sich doch in einer mal panischen, mal schwermütigen Endzeitstimmung verfangen. Ein weiterer Skandalfilm ist „La grande bouffe“ („Das große Fressen“) von Marko Ferreri, 1973: Vier wohlhabende Männer – dargestellt von den vier renommierten Schauspielern Michel Piccoli, Philippe Noiret, Marcello Mastroianni und Ugo Tognazzi – treffen sich in einer alten Villa am Rande von Paris, um sich mit allem, was die französische Feinkostküche aufzubieten hat, stilvoll und über eine Filmlänge von 130 Minuten lang zu Tode zu fressen. Selbst die eingeladenen Nutten fliehen irgendwann von der Bühne dieses grotesken Suizids, nur eine mollige Muse bleibt und reicht dem letzten Überlebenden als Henkersmahlzeit zwei riesige rosafarbene Puddingbrüste mit braunen Nippeln, deren Verzehr er nicht überleben wird.

Fast alle zeitdiagnostischen Einschätzungen sehen in den Siebzigern ein zerrissenes Jahrzehnt, gleichzeitig getrieben von „Euphorie und Zukunftsangst“, „Krisenwahrnehmung und Aufbruchgefühl“ wie der Zeithistoriker Konrad Jarausch meint. Michael Rutschky spricht in seinem Essay „Erfahrungshunger“ von einer „allgemeinen Melancholie der 70er Jahre“, einem Lebensgefühl geprägt vom massiven Hangover nach 1968, denn nach 68 scheint das Leben vorbei zu sein. Jens Balzer nennt die 70er ein „Jahrzehnt der Entfesselung“, eingespannt in eine eigenartige „Dialektik von Utopie und Utopieverlust“; sie seien die „die Dekade, die den Glauben an die Zukunft verlor“, meint Philipp Felsch in seinem Buch „Der lange Sommer der Theorie“ und Frank Bösch sieht in ihnen die „Vorgeschichte für die

Herausforderungen unserer Gegenwart“. Alles was uns heute beschäftigt, habe hier angefangen: Digitalisierung, Umbau der Arbeitswelt, neoliberales Finanzsystem, das Bewusstsein einer ökologischen Katastrophe.

Nichts ist eindeutig in diesem Jahrzehnt, das unruhig im Kern alle Widersprüche enthält, die sich später erst entfalten werden. Die 70er sind eine Pubertät, ein Aufbruch, das Coming of Age unserer Gegenwart.

(Warum isst du nichts davon? So hungrig bin ich noch nicht ... Ein geruchloser Mist ohne Geschmack, na ja, du kennst ja nichts Besseres. Als ich noch ein Kind war, da war die Kost noch naturrein, doch dann haben unsere wissenschaftlichen Zauberkünstler unser Wasser vergiftet ... wie soll auch etwas überleben bei diesem Klima hier ... eine Hitzewelle das ganze Jahr über, ein Treibhauseffekt – da muss ja alles verbrennen was lebt)

„Soylent Green“ des Regisseurs Richard Fleischer aus dem Jahr 1973, mit deutschem Titel: „Jahr 2022 ... die überleben wollen“, ist in einen grünen Dunst getaucht. Dieser Film versetzt uns ins New York einer heute gar nicht so fernen Zukunft, die Erde ist heiß geworden und überbevölkert. Allein New York zählt 40 Millionen Einwohner, und der Held der Geschichte, der Polizist Robert Thorn muss über die Leiber dutzender im Treppenhaus lagernder Menschen hinwegsteigen, um von seiner Wohnung hinaus auf die Straße zu gelangen. Alles ist staubig, dreckig, allen steht der Schweiß auf der Stirn. Das Wasser ist knapp und natürliche Lebensmittel gibt es nur noch zu exorbitanten Preisen für eine kleine Schicht von Reichen, die in klimatisierten Luxuswohnungen leben, zu deren festem Inventar auch jeweils eine junge Frau gehört. Diese Damen für erotische Zwecke werden als „Furniture“, als Möbel, gleich mitgemietet. Das Grundnahrungsmittel der Massen heißt „Soylent,“ ein in Keksform gepresstes Trockenfutter aus Soya und Linsen; es ist in den Varianten rot und gelb erhältlich – neu hinzugekommen ist gerade Soylent grün, das als besonders nahrhaft beworben wird, fast ein Luxusprodukt.

Wann wurde Science-Fiction endgültig zur Dystopie? Es scheint nur diese zwei Szenarien für das Genre zu geben: Entweder ist die Welt der Zukunft öde und menschenleer oder sie ist bis zum Anschlag besiedelt von einem Superproletariat, über dessen Elend sich eine kleine Elite der Privilegierten erhebt. Der dreckige Job von Detective Thorn ist es, Morde aufzudecken, die niemanden interessieren. Thorn ist ein kleines Licht im Polizeirevier mit prekärem Job, und er teilt seine schäbige Wohnung mit Solomon, einem alten, weisen Juden, der für Thorn Rechercheaufgaben übernimmt und sich noch an früher erinnern kann, an den Geruch von Wiesen und den Geschmack von Obst. Als der Detective versehentlich auf den Mord an einem Mitglied der Soylent Corporation angesetzt wird, findet er eine heiße Spur, die er besser nicht weiterverfolgen sollte.

„Soylent Green“ ist ein nicht allzu bekannter Klassiker geworden, billig produziert wie ein B-Movie, die Dialoge und die Story wirken holzschnittartig grob. Und doch ist es ein Film, den man nicht vergisst, weil diese Skizze einer inhumanen Zukunft und die in unwirklich grünen Dunst gehüllten Bilder so plausibel erscheinen. Die Menschenmasse ist Material, von der Polizei mit Schaufelbaggern zur Seite geräumt. Beerdigt wird in dieser Welt nicht mehr, selbst die reichen Toten holt die Müllabfuhr.

Der alte Solomon, Thorns Mitbewohner, seines langen Lebens müde, begibt sich an den für die Armen einzig schönen Ort in dieser Welt: eine Euthanasieklinik. Infordistisch organisierter Effizienz nimmt sie all diejenigen auf, die aus freien Stücken ihr wertloses Leben gegen einen schön verpackten Tod eintauschen wollen.

Zwei in römische Togen gewandete Sterbehelfer reichen Sol den Schierlingsbecher, auf einer 180 Grad Leinwand sieht er in bombastischem Kitsch als Film, was einmal Schönheit der Natur gewesen war.

Detective Thorn ist Sol in die Euthanasieklinik gefolgt und verfolgt weiter die heiße Spur. Er springt auf einen der Lastwagen, die, vollbepackt mit Leichen, im Minutentakt aus der Klinik abgehen und die, wie soll es anders sein, direkt in die Produktionsanlagen von Soylent Green fahren. Nach einer ewigen Verfolgungsjagd durch die langen Gänge der Fabrik nimmt Detective Thorn die bittere Wahrheit mit in die Welt:

*„Soylent Green is made of people“*- „Soylent Green ist Menschenfleisch“ – der Satz hallt nach. Der Film kam 1973 in die Kinos, ein Jahr, nachdem der Club of Rome seinen Bericht über die Grenzen des Wachstums veröffentlicht hatte. In die 1970er Jahre fällt der Beginn eines breiteren ökologischen Bewusstseins, die erste Greenpeace-Sektion wird 1971 in Kanada gegründet, die Ölkrise 1973 ist ein großer Schock für die wirtschaftswunderverwöhnte westliche Welt, eine zweite Ölkrise folgt 1977. Von 1979 datiert der gravierende Reaktorunfall im Kernkraftwerk Three Mile Island nahe Harrisburg, und 1979 ist auch das Geburtsjahr der deutschen Partei der Grünen. Am Ende des Jahrzehnts stehen Anti-Atomkraft- und die Friedensbewegung mit ihren Zukunftsängsten. Die Science-Fiction reflektiert diese Entwicklung und nimmt sie zum Teil vorweg, etwa in dem wunderbaren Film „Silent Running“ von 1971, der per Raumschiff die letzten Wälder ins Weltall rettet. Hellseherisch ist das und doch, so scheint es, ohne das Gefühl der allgemeinen Besorgnis, das dann die 1980er Jahre beherrschen wird. Die Siebziger haben keine Angst, sie sind nur der Bote einer Unruhe.

Der Science-Fiction-Film der Siebziger Jahre kommt gerne auch als Gesellschaftspersiflage daher, etwa in dem verhassten Kultfilm „Zardos“, in dem wir Charlotte Rampling als Vestalin wiederbegegnen; Gesellschaftspersiflage ist auch „Westworld“, dessen Thema – brutaler Zukunftstourismus in vergangene Westernzeiten – vor einigen Jahren zu einer bombastischen Fernsehserie aufgepumpt wurde. Das Original jedenfalls ist aus den Siebzigern, genauso wie die erste Folge von Star Wars. Andrei Tarkowskis berühmte Literaturverfilmung „Solaris“, 1972, dürfen wir nicht vergessen und „Stalker“, 1979, diesen unheimlich bildmächtigen Film über eine „verbotene Zone“, die an atomverseuchte Landschaften erinnert. Science Fiction geht über ins Horrorgenre mit dem Kultfilm „Alien“, 1979, aber auch sonst sind Thriller und Horror ein produktives Genre dieses Jahrzehnts: „Der Mieter“ von Roman Polanski, von 1976, oder, weniger subtil, „The Texas Chain Saw Massacre“ von 1974 oder „Dawn of the Dead“ von 1978, den zweiten Zombie-Film von George A. Romero, der einen ganzen Zombie-Boom auslöste. ]

Die aufregenden Filme der Vergangenheit, so erscheint es mir, stammen mit fünfzigprozentiger Wahrscheinlichkeit aus den Siebzigern. Das Jahrzehnt ist voll von Namen großer Regisseure: Kubrick; Altman; Visconti; Fellini; Pasolini; Cassavetes; Bergmann; Tarkowski; Polanski; Carpenter; Scorsese; Truffaut; Antonioni.

Jenseits des Erfolgs des Schulmädchen-Reports macht Deutschland mit gleich vier Regisseuren international von sich reden: Volker Schlöndorff, Werner Herzog, Wim Wenders, Rainer Werner Fassbinder. Man möchte, der Gerechtigkeit halber, als deutsche Filmemacher noch Roland Klick erwähnen, der sich irgendwann enttäuscht vom Business zurückzog, und Rosa von Praunheim. Dessen engagiertes Plädoyer, „Nicht nur der Homosexuelle ist pervers, sondern die Gesellschaft, in der er lebt“ stammt, wie sollte es anders sein, aus den frühen siebziger Jahren. Es treten vermehrt auch Regisseurinnen auf die Bildfläche: Chantal Ackermann; Catherine Breillat; Helke Sander; Margarethe von Trotha; Lina Wertmüller; Ulrike Oettinger, Agnes Varda.

Die expressive Kraft des Kinos der 70er Jahre hatte nicht nur mit den Aufhebungen der Zensurbeschränkungen zu tun, sondern auch mit den einmalig guten Produktionsbedingungen damals. Das alte Hollywood-Studiokino hatte sich erschöpft, und beeinflusst von der französischen Nouvelle Vague entdeckte man auch in den USA den Autorenfilm, was dann unter dem Label „New Hollywood“ tatsächlich viele erstklassige, eigenwillige Produktionen ermöglichte; zudem kursierten von den Filmen nur wenige Kopien, die dann durchs Land tourten, so dass die Filme lange in den Kinos blieben. Erst ab Mitte der 70er Jahre stellte mit „Star Wars“ und „Der weiße Hai“ als den ersten Blockbustern die Filmindustrie dann auf Großereignisse um. New Hollywood war Geschichte. Noch für kurze Zeit blieb der Kinofilm eine Volkskunst, Medium für ein allgemeines Publikum, bevor sich die Filmproduktion dann in den 1980ern endgültig in die verschiedenen Bereiche Film, Fernsehen und Video aufspaltete.

Der für mich ungeheuerste Film aller Zeiten ist aus dem Jahr 1975, stammt von der Regisseurin Chantal Akerman, trägt den langen Titel: „Jeanne Dielman 23, Quai du commerce, 1080 Bruxelles“, und er enthält die – das darf man mit Sicherheit sagen – aufregendste Kartoffelschälzene der ganzen Filmgeschichte. Die Protagonistin ist in erster und fast ausschließlicher Weise eine Hausfrau – und zwischenzeitlich, genau einmal am Tag, immer zur selben Stunde nachmittags, empfängt sie bezahlenden Herrenbesuch. Sie setzt die Kartoffeln auf den Herd, es klingelt, sie wäscht sich die Hände, zieht die Kittelschürze aus, geht an die Tür, öffnet, Sie nimmt den Mantel entgegen, geht vor ins Schlafzimmer, gefolgt vom Mann. Die Tür schließt sich vor unseren Augen, einige Zeit später öffnet sie sich wieder, der Mann kommt heraus, gefolgt von Jeanne, sie reicht ihm den Mantel, empfängt das Geld, schließt die Tür. Dieser Film ist eine Zumutung. Über geschlagene dreieinhalb Stunden hinweg sehen wir, minutiös geschildert, drei Tage im Leben dieser Frau. In starren, immer frontalen Kameraeinstellungen sehen wir: Küche – Diele – Wohnzimmer – Diele – Badezimmer – Diele – Schlafzimmer.

In diesem Film gibt es nur Räume, Geräusche und Gesten. Jeanne Dielmann knipst das Licht aus, wenn sie einen Raum verlässt, sie knipst das Licht an, wenn sie ihn betritt; ihre Schritte hallen auf den Dielen, niemals trägt sie Pantoffeln, sie ist eine schöne Frau in biederer, ordentlicher Kleidung, Rock, Bluse, Cardigan. Sie legt



morgens schon ein Frotteetuch auf das glatt mit einer gesteppten Tagestecke überzogene Bett, für den kleinen Schmutz, der bei jenem Beischlaf entsteht, der genau so lange dauern wird wie die Garzeit der Kartoffeln. Dielman gießt die Kartoffeln ab. Sie duscht sich in der Badewanne, sie schrubbt die Badewanne. Sie bereitet das Abendessen. Es kommt der etwa 16-jährige Sohn aus der Schule, sie empfängt ihn an der Tür, er tritt ein, setzt sich wortlos an den Tisch. Man isst. Bei Minute 19 im Film fallen die ersten zusammenhängenden Sätze: „C'est bon?“ fragt sie ihn beim Essen. „C'est bon“, antwortet er.

In dieser endlos drückenden, nur von Gesten und Geräuschen erfüllten Zeit platzt dann manchmal ein kurzer Wortschwall auf wie ein Geschwür, um dann wieder abrupt zu verebben. Ein Brief von der Verwandten aus Kanada, Dielman liest ihn dem Sohn vor, oder abends, ein kurzer Dialog zwischen Mutter und Sohn, der in drei Minuten alle Informationen packt über die Ehe Dielmans, den Tod ihres Mannes, Reflexionen über die Liebe und das Aufwachsen im Krieg, dann wieder Stille.

Bei Minute 43 erscheint eine Schrifttafel „Fin du premier jour“ und die erstickende Panik beim Zuschauen tritt allerspätestens mit Minute 54 ein, als der nächste Tag angebrochen ist und alles wieder von vorn beginnt: die Zubereitung des Frühstücks, Dielman putzt die Schuhe für den Sohn, das Abspülen, jeder Löffel wird einzeln abgetrocknet. Und wir haben noch mehr als zwei Stunden vor uns.

Als ihr Film bei den Festspielen in Cannes vorgeführt wurde, habe sie im dunklen Vorführsaal permanent das Klappen der Sitze gehört von denen, die den Raum verließen, erzählt Chantal Akerman in einem Interview. Marguerite Duras habe beim Hinausgehen geschimpft „Cette femme est folle!“ Am nächsten Tag war Akermann berühmt.

Sie hatte die Rolle der Jeanne Dielman mit Delphine Syring besetzen können, einer Schauspielerin, der Hausarbeit komplett fremd war. Alle Gesten der Küche mussten sorgfältig mit ihr eingeübt werden, daher haben sie nicht Beiläufiges, sondern erscheinen gestochen scharf. Konzentriert und in zwanghafter Präzision vollzieht daher Jeanne Dielman die Haushaltsroutine als tägliches Ritual, hin und wieder lächelt sie verträumt in ihrem Kokon der Gesten und wir sehen das immer Gleiche in kleinen Variationen. Mittwochs paniert sie das Kotelette und wir sehen ihr in Echtzeit dabei zu, wie sie dem Kaffee dabei zuschaut, wie er durch den Filter rinnt. Wir kennen jeden ihrer Handgriffe jetzt, es klingelt, und als nach einer Stunde und 37 Minuten Jeanne Dielman vergisst, den Deckel auf die Porzellanschüssel zurückzulegen, in der sie gewöhnlich das Geld ihrer Nebenbeschäftigung aufbewahrt, ist das ein Schock. Ein Kettensägenmassaker könnte nicht heftiger wirken als dieser Bruch der Ordnung. Auch für Dielmann beginnt ein Massaker. Irgendetwas ist in dem Zimmer geschehen, im Schlafzimmer, mit dem Freier, und plötzlich gerät alles aus den Fugen, die Haare sind verlegt, die Kartoffeln sind angebrannt, Dielman muss neue kaufen gehen, ihr Zeitplan gerät durcheinander, beim Schälen der Kartoffeln ist sie unaufmerksam, gar zittrig.

Die meisten Filme der 70er Jahre sind anstrengend, und ihre Wirkung beschreibt ein Ausdruck aus der Risikofolgenabschätzung am besten: „hohe Eingriffstiefe“. Sie brennen sich fest.

Radikal sind diese Filme, weil ihre Bilder grobkörnig sind, schonungslos und direkt, und weil die Zeit lang dauert in ihnen. Sicher, die Brutalität der Bilder ist noch größer geworden seither, aber die Sequenzen sind kürzer. Wer es schafft, dreieinhalb Stunden lang nicht aus dem Kinossessel zu fliehen, wer es schafft Jeanne Dielman zuzuschauen, von Anfang bis Ende, wird berauscht sein von dieser Beklemmung. Zwei Tage lang, ich habe es beobachtet, wirkt das nach; über zwei Tage hinweg sehe ich jeden meiner Handgriffe im Haushalt kristallklar, unerträglich präzise sticht jede Geste hervor. Das ist die Wirkung des Films. Wie leicht wiegt dagegen der Mord, der fast geräuschlos Tod, mit dem der Film endet.

Am dritten Tag folgen wir Dielman und ihrem Freier ins Schlafzimmer. Der Beischlaf, vollzogen auf dem kleinen Frotteetuch, im Unterhemd und mit hochgeschobenem Rock, ist langsam und kaum bewegt. Wir sehen den Rücken des Mannes, wie er auf Dielman liegt, wir sehen ihr Gesicht: plötzlich will sie weg da unten, entfliehen – was hier geschieht, ist keine Vergewaltigung, es ist ein Orgasmus. Dielman knöpft sich die Bluse zu, wir sehen ihr Gesicht frontal im Spiegel des Frisiertischs und im Hintergrund den Freier entspannt auf dem Bett liegen. Sie steht auf, nimmt eine Schere, geht zum Bett und rammt dem nichtsahnenden Mann den Stahl in den Hals. Dann sitzt sie am Wohnzimmertisch, mit blutiger Hand, einige Flecken sind auch auf der hellen Bluse, und sie schaut vor sich hin, ganz ruhig, minutenlang. Von draußen hört man das Geräusch der Straße. Das pulsierende Licht einer Reklame leuchtet ins Zimmer, wie an den Abenden zuvor.

Die 70er werden oft als Übergangszeit beschrieben, auch als „langes Jahrzehnt“ das eigentlich 1969 anfing – mit dem Ende von 1968 also – und das sich Anfang der 1980er vollendete. Wie ein Bogen spannt es sich auf und es führt vom Marxismus zur Psychoanalyse, von der Schlaghose zur Karottenjeans, von einem ungewöhnlichen Theoriehunger der Linken zu einer schließlich postmodern angehauchten Flucht nach vorn in Kunst und Ästhetik. Die Siebziger Jahre ereignen sich zwischen „Harold and Maude“ und „Alien“.

Zwischen Privatem und Politischem verschiebt sich die Gewichtung, jetzt liegt das Ich auf dem Seziertisch und wird so lange zergliedert, zerwühlt, bis endlich der Wahnsinn hervortritt. *[ Paradigmatisch für diese Entwicklung führt Claudia Lenssen die Filme von Rainer-Werner Fassbinder an, in denen sich, so schreibt sie, die „Widersprüche dieses Jahrzehnts“ spiegeln und der für es paradigmatische „Übergang vom politischen zum psychologischen Diskurs.“*

Diese endlos grausamen Dramen bei Fassbinder, dieses unlösbare Geflecht aus Sex, Gewalt und Liebe, die immer „kälter ist als der Tod“. Das Kino der Siebziger Jahre zeigt intime Beziehungen als Zumutungen, die immer auch als gesellschaftlich bedingte gesehen werden, und es zeigt diese Zumutungen bis zum Exzess.

Ingmar Bergmanns „Szenen einer Ehe“ sind – natürlich – aus den siebziger Jahren. Oder sein eigenartig halb missratener Film „Von Angesicht zu Angesicht“ über eine junge Psychiaterin, die selbst in eine psychische Krise gerät. Gespielt wird diese Jenny von Liv Ullmann und ihren wahnsinnsblauen Augen. Jennys Mann ist für einige Monate auf Forschungsreise in den USA, die Tochter verbringt die Ferien in

einem Camp, ein Umzug steht an und in der Übergangszeit zieht Jenny ins Haus ihrer Großeltern. Da fängt der Spuk an:

Jenny träumt furchtbar, es kommt etwas aus der Vergangenheit hoch und, nein, man möchte das nicht hören, nicht in dieser Ausführlichkeit, und doch ist genau das der Geist der Zeit: Alles wird ausagiert, alles wird genau gezeigt, in schonungslos langen Einstellungen und sehr detailliert. Die Filme der Siebzigerjahre gehen dorthin, wo es im wahrsten Sinne des Wortes „peinlich“ wird, schmerzhaft:

Könnten wir nicht Freunde werden? Hören Sie mir zu? – Gewiss, ich würde nur allzu gern wissen: wie kommen wir von hier in ihr Schlafzimmer? Dann würde ich noch gern wissen: wie gedenken Sie die Peinlichkeit des Ausziehens zu überwinden, dann müssen Sie noch verraten, welche phantastische Technik Sie anwenden wollen, um mich zu befriedigen und sich selbst, und was Sie von mir erwarten ... wie erfahren und phantasievoll darf ich denn sein? Wie weit darf ich bei der Sache sein, damit ich Sie in meiner plötzlichen Begierde nicht einschüchtere? – Sie sind sehr amüsant. – Leider nicht, ich meine es durchaus ernst hier aussteigen oder weiter: Dann will ich gern noch wissen, wie wollen wir alles ausklingen lassen, wenn der Geschlechtsakt vorbei ist, mit Zärtlichkeit oder mit Schweigen. Mit einer Zigarette, die im fahlen Licht es morgens erglüht oder mit verklemmtem Austausch der Telefonnummern? - Ich will Sie wenigstens nach Hause fahren. – Nein danke, ich nehme ein Taxi.

Lilly möchte eine Affäre beginnen und kann nicht. Es gibt da eine tiefsitzende Verklemmtheit, die trotz der sexuellen Befreiung nicht weggegangen ist. In ihrem alten, leergeäumten Haus stößt sie auf zwei Eindringlinge, einer versucht, Jenny zu vergewaltigen:

Drama, Horror, Science-Fiction, Thriller – das sind die vorzüglichen Filmgenres der 70er Jahre. Und die Romanze? Gibt es einen großen, klassischen Liebesfilm aus dieser Zeit, ein „Vom Winde verweht“ der 70er Jahre? Vielleicht gibt es diesen Film, aber ich kenne ihn nicht. *[ Ich kenne „Taxi Driver“, den man zur Not auch als Schwundform der Romanze lesen könnte und ich kenne „ A Woman under the Influence“ von John Cassavetes. – Cassavetes ist der Anti-Bergmann, mit Psychologie kommt man bei ihm nicht weiter. In „A Woman under the Influence“ ringt Peter Falk als überforderter Ehemann mit der wunderbaren Gina Rowlands als seiner psychisch instabilen Gattin, der es trotz verzweifelter Bemühung nicht gelingen will, ihre Rolle als Hausfrau und Mutter zu spielen. Am Schluss, nach fast zweieinhalb Stunden Kampf, räumen die beiden gemeinsam die Wohnung auf, und da ist nur eines: Liebe. Großartig ist dieser Film, doch ohne Wahnsinn käme er nicht aus. ]*

\*

Anfang der 1970er Jahre setzt sich der Farbfernseher flächendeckend durch, das „zentrale mediengeschichtliche Ereignis“, und im deutschen Fernsehen laufen „Dalli Dalli“, „Der große Preis“, „Kojak“, „Columbo“ und ab 1970 der „Tatort“. Es kommen erste Spielkonsolen auf den Markt und erste PCs. Vieles in der Populärkultur von damals scheint bunt und lustig; aber Zeithistoriker stellen eine Zunahme an Krisendiagnosen fest; so vieles ereignet sich ja in Deutschland und der Welt: Willy Brandts Ostpolitik und Willy Brandts Rücktritt; die USA erlebt 1974 den Watergate Skandal und beendet 1975 den Vietnamkrieg, der nie hätte beginnen dürfen; 1976 stirbt Mao Zedong und hinterlässt ein von der Kulturrevolution traumatisiertes China;

1979 wird Maggie Thatcher britische Premierministerin und Karol Wojtyla Papst; im selben Jahr bringt die Revolution im Iran Ajatollah Chomeini an die Macht. Die Siebzigerjahre stehen für Europa auch im Zeichen des Terrorismus, in Italien werden 1970 die roten Brigaden gegründet; die Fehden der Irisch Republikanischen Armee, IRA, beherrschen vor allem zu Beginn des Jahrzehnts die Schlagzeilen; die Olympischen Spiele 1972 in München werden Ziel eines Attentats der PLO, und die Rote Armee Fraktion spaltet die Bundesrepublik und beschert ihr den „deutschen Herbst 1977“. Die konfus-hysterische Zerrissenheit von damals spiegelt unter anderem der von elf deutschen Regisseuren realisierte Dokumentarfilm „Deutschland im Herbst“:

Rainer Werner Fassbinder hockt nackt im offenen Bademantel vor dem Telefon, spricht über politische Verzweiflung und kraut sich gedankenverloren am Schwanz.

Es scheint nur konsequent, dass das Kino dieses Jahrzehnts von Wahnsinn handelt, von Gewalt, Korruption und von Krieg. [Der Politthriller und der Antikriegsfilm sind wichtige Genres der 70er Jahre. Blutig, sexistisch und sehr geschmacklos kommt die Kriegssatire MASH von Robert Altman daher, und heute so erschütternd wie damals ist der berühmteste Antikriegsfilm aller Zeiten, der natürlich aus den 70er Jahren stammen muss: Francis Ford Coppolas „Apocalypse Now“.

Die guten Filme der Vergangenheit stammen zum großen Teil aus den Siebzigerjahren, die schlechten allerdings auch. Vieles ist Trash in dieser Zeit, misstratene Filme gibt es en masse, langweilige Thriller, dumme Komödien, banalen Machismo und sehr einfach gestrickte Sozialkritik. Im Rückblick erscheint auch der Klassiker der Antipsychiatrie, „Einer flog über das Kuckucksnest“ mit Jack Nicholson von 1976 eher peinlich. Subtilität ist nicht die Stärke dieses Jahrzehnts. In seinem Buch „Der lange Sommer der Theorie“ beobachtet Philipp Felsch für die Siebziger Jahre einen eigenartigen Aufschwung an Theorien über das Blödeln, Komik und Albernheit. Es gibt die Melancholie, es gibt die Gewalt und den Wahnsinn und es gibt Monty Python. Aus welchem Jahr ist Monty Pythons „Das Leben des Brian?“ Aus demselben wie Apocalypse Now: 1979.

Warum kannst du nicht im Sattel sitzen wie ein vernünftiger Mensch? Ich werd' immer so leicht müde, das weißt du doch ... Maskier' dich. Warum denn? Regel Nummer 1: Wenn man die Absicht hat, einen Überfall zu machen, verbindet man sich das Gesicht.

Und welches ist das große Jahrzehnt von Bud Spencer und Terence Hill? Keine Frage. Auch im Kino ist es so: Jedes Genre beginnt als Drama und endet als Farce. Filme wie „Vier Fäuste für ein Halleluja“ sind nicht nur die Parodie auf den unmöglich gewordenen Western, sie sind auch die Entlastung von Tod und Sex, Krieg und Porno. In dieser Komödie um ein ungewaschenes Banditen-Brüderpaar, das niemals Geld erbeutet, fällt kaum ein Schuss. Es gibt Frauen, aber keinen Sex, es gibt die Bösen, aber nichts Böses, es gibt Gewalt, aber nichts Gewalttätiges, dafür aber die minutenlange Jagd auf einen Geldsack, die in Form eines Baseballspiels in Mönchskutten ausgetragen wird. Die beiden Helden werden immer gewinnen, niemals holen sie sich auch nur eine blutige Nase, dieser Asterix und Obelix des wilden Westens. Tischsitten allerdings haben sie nie gelernt. Ist das lustig? Nun ja ... damals konnte man drüber lachen:

Ist das überhaupt eine sinnvolle Einteilung: ein Jahrzehnt? Manche Filme stehen wie Ikonen ewig da, und doch atmen sie einen Zeitgeist und seine Ästhetik. Über die Farblichkeit, die Körnigkeit der Filme der 70er Jahre hätte ich sprechen müssen, ihren sehr spezifischen rot-braun Stich, der auch etwas mit der geringen Haltbarkeit des Filmmaterials zu tun hat. Ich hätte cineastischer vorgehen, hätte „Wenn die Gondeln Trauer tragen“, von Nicolas Roeg, „Professione Reporter“ von Antonioni, „Supermarkt“ von Roland Klick vorstellen können und damit subtileren Kinogeschmack bewiesen als mit „Night Porter“ und „Soylent Green“. Aber darum ging es nicht. Es ging um ein Gefühl – oder vielmehr um den Mut zu Gefühl, den Mut zum Wahnsinn, den so viele Filme der Siebziger hatten. Sie ersparen uns nichts.

In seinem Buch „Theorie des Films“ verwendet Siegfried Kracauer eine schöne Metapher in Bezug auf das frühe Kino: Die Leinwand sei wie der Schild der Athene, in dessen Spiegelung Perseus das Haupt der Medusa anschauen konnte, ohne versteinern und sterben zu müssen.

Mir scheint, dass das für die Filme der 70er Jahre nicht mehr stimmt. Hier bekommt der Schild der Athene einen Riss. Die siebziger Jahre erscheinen wie eine Zeit ohne Angst und ohne Ideologie. Sie sind ein reines Experiment, das sich nicht scheute, das Leben aufs Spiel zu setzen. Wie ein größenwahnsinniger Perseus will – oder muss – dieses Jahrzehnt der Medusa direkt ins Antlitz schauen. Das Kino wird extrem. Alle Phantasien sind frei gelassen und Filmgelder noch leicht ohne große Antragstellung zu bekommen. Das Kino der 70er Jahre muss wenig Kompromisse machen, es überwältigt nicht durch Technik, wie heute, sondern durch Bilder und Geschichten, und dieses Kino ereignet sich genau in dem aufregenden Moment, „in dem der Damm bricht“. Es gibt nichts wirklich Neues unter der Sonne, alles ist immer schon einmal da gewesen, vor allem im Kino – aber dennoch gelingt es den Filmen der 70er Jahre, den Eindruck zu erwecken, als geschähe hier alles zum ersten Mal.

Vielleicht geht gerade etwas zu Ende, vielleicht befinden wir uns wieder in einer Zeit des Umbruchs. Wer weiß. Vielleicht sagen uns die Filme der 70er Jahre bald schon gar nichts mehr. Noch aber zeigen sie unsere Gegenwart als Vergangenheit und – so will mir scheinen – als eine Zukunft, die möglich gewesen wäre, die aber nicht eintrat. Als blitzte in ihnen das Versprechen einer waghalsigen, kompromisslosen Freiheit auf, das niemals eingelöst wurde. Aber vielleicht täusche ich mich da.