

Danny Gronmaier; Regina Brückner

Mädchen in der Grube: Bewegungsdynamiken zwischen Spiel und entfesselter Gewalt in Roger Fritz' „Mädchen-Trilogie“

2018

<https://doi.org/10.25969/mediarep/12714>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Gronmaier, Danny; Brückner, Regina: Mädchen in der Grube: Bewegungsdynamiken zwischen Spiel und entfesselter Gewalt in Roger Fritz' „Mädchen-Trilogie“. In: Hermann Kappelhoff, Christine Lötscher, Daniel Illger (Hg.): *Filmische Seitenblicke: Cinepoetische Exkursionen ins Kino von 1968*. Berlin: De Gruyter 2018 (Cinpoetics 7), S. 339–366. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/12714>.

Erstmals hier erschienen / Initial publication here:

<https://doi.org/10.1515/9783110618945-017>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitungen 3.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Non Commercial - No Derivatives 3.0 License. For more information see:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0>

Danny Gronmaier und Regina Brückner

Mädchen in der Grube

Bewegungsdynamiken zwischen Spiel und entfesselter Gewalt in Roger Fritz' „Mädchen-Trilogie“

Zu Beginn von MÄDCHEN, MÄDCHEN (BRD 1967), dem ersten von drei Langfilmen, die der Regisseur Roger Fritz in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre mit Helga Anders in der Hauptrolle drehte, wird eine junge Frau weggeschickt und verabschiedet.¹ Ein zwischen mütterlicher Fürsorge und erotisch-lesbischem Begehren doppeldeutig inszenierter Kuss löst eine intensive Bewegungsdynamik aus: Zum treibenden Beat einer Instrumental-Variation des zeitgenössischen Motown-Hits *Reach Out I'll Be There* begleitet die Kamera die Protagonistin auf ihrem Weg. Dieser fällt jedoch alles andere als stetig aus, sondern ist, ähnlich der Song-Struktur, von mehreren Modulationen durchsetzt: einer Beschleunigung zu Beginn, einem Ausbruch, einem Innehalten, einer kurzen Verstärkung und dann einem langsamen Ausblenden. Mit diesen rhythmischen Elementen sind immer auch schon verschiedene Arten der Fortbewegung der Filmfigur verbunden und adressiert. Andrea geht, läuft und rennt, hält inne und schlendert, bevor sie dann im weiteren Verlauf dieser Anfangssequenz in einen Zug steigt, nur um diesem kurze Zeit später wieder zu entsteigen und sich von einem LKW-Fahrer mitnehmen zu lassen. Woher sie genau kommt und wohin es geht, das scheint, obwohl alsbald kurz darüber gesprochen wird, nicht besonders wichtig und erst recht nicht festgelegt zu sein. Ursprung, Richtung und Ziel ihrer Bewegung sind sekundär. Den Blicken, Fragen und Ansprachen der ihr begegnenden anderen Figuren, durch die diese Bewegung einerseits geleitet zu sein scheint, entzieht sich Andrea andererseits auch immer wieder – mal resignierend, mal ängstlich, mal zuvorkommend, mal trotzig.

Es ist ein solches In-Bewegung-Sein an sich, das nicht nur MÄDCHEN, MÄDCHEN, sondern auch die beiden nachfolgenden Filme HÄSCHEN IN DER GRUBE

¹ Fritz inszenierte in dieser Zeit außerdem noch den zweiten Teil („Sybille“) des Episodenfilms *EROTIK AUF DER SCHULBANK*. An *ZUCKERBROT UND PEITSCHEN* von Marran Gosov und *JET-GENERATION* von Eckhart Schmidt, beide ebenfalls im Jahr 1968 erschienen, wirkte er als Produzent, Hauptdarsteller sowie in letzterem auch als Drehbuchautor mit. Zuvor zeichnete der ansonsten hauptberuflich als Fotograf arbeitenden Fritz noch für zwei Kurzfilme verantwortlich (*VERSTUMMTE STIMMEN*, BRD 1962; *ZIMMER IM GRÜNEN*, BRD 1964) und spielte unter der Regie von Luchino Visconti in *BOCCACCIO 70* mit.

(BRD 1969) und MÄDCHEN MIT GEWALT (BRD 1970) auf verschiedene Weisen bestimmt.² Ähnlich wie und deutlich angelehnt an das zeitgenössische Schaffen Jean-Luc Godards meint sich fortzubewegen in diesen Filmen nicht einfach eine klar gefasste räumliche und zeitliche Distanzbewältigung, einen Übergang von einem Ort zum anderen innerhalb eines konkreten Verlaufs. Weniger Mittel zum Zweck, wird die zumeist zu Fuß oder mithilfe eines Autos durchgeführte Bewegung vielmehr selbst zu einem legitimen, primären Zustand und damit zu einer herstellend wirkenden Kraft.³ Das Ankommen verliert gegenüber dem Aufbruch seine Bedeutung, Ausgangspunkt und Ziel treten in den Hintergrund. Andrea selbst adressiert diese Erstheit des Transits, des Hindurchbewegens, in MÄDCHEN, MÄDCHEN gleich am Ende der beschriebenen Anfangssequenz, wenn sie auf die Frage, warum sie hier sei, sehr entschieden antwortet: „Ich bin nicht hier!“⁴ (Abb. 1).

Der Ort, an dem sie dies ausspricht, ist dann auch ein, typisch für Fritz' Filme, sehr abstrakt-bühnenhafter, der seine Figuren weniger konkret bindet, als sie zu vektoriellen Größen eines Feldes werden lässt: das Gelände einer Baufirma, dessen kahle Weitläufigkeit das Aufeinandertreffen der Protagonisten theatral auflädt und eine Konzentration auf deren Bewegung ermöglicht. Noch dazu ist es ein Ort, an dem sich das vermeintliche Ankommen der weiblichen Hauptfigur als ein Zurück- oder Wiederkommen entpuppt: Es war eine Affäre mit dem Seniorchef der Firma, die nicht nur diesen ins Gefängnis, son-

2 Die Jahreszahl-Angaben beziehen sich auf den jeweiligen deutschen Kinostart. MÄDCHEN, MÄDCHEN wurde 1966 gedreht und hatte seine Uraufführung am 05.01. 1967 im Münchner Lenbach-Kino. HÄSCHEN IN DER GRUBE wurde im Juli und August des Jahres 1968 produziert und hatte seine Premiere Ende April 1969. MÄDCHEN MIT GEWALT wurde direkt danach, im Mai und Juni 1968 abgedreht, hatte seine Uraufführung dann aber erst im Februar 1970.

3 Während diese Art von dynamisierter (Figuren-)Bewegung im Film in Godards BANDE À PART sicherlich einen ihrer offensichtlichsten Ursprünge hat, ist sie z. B. auch in den Beatles-Filmen von Richard Lester sehr präsent. Auch in vielen weiteren deutschen Produktionen der Zeit ist sie auszumachen, so etwa und sehr eindrücklich gleich zu Beginn von Johannes Schaafs TÄTOWIERUNG (BRD 1967), in dem auch Helga Anders die weibliche Hauptrolle spielt, oder in May Spils' ZUR SACHE, SCHÄTZCHEN, in welchem ebenfalls deutlich mehr gerannt als gegammelt wird. Vgl. den Artikel von Matthias Grotkopp in diesem Band.

4 Auch die zeitgenössische Kritik adressierte, wenngleich in negativierter Form, diese Dynamik. So grenzt etwa das Hamburger Abendblatt 1970 in einer Besprechung von MÄDCHEN MIT GEWALT diesen von den vorherigen Arbeiten Fritz' wie folgt ab: „Inzwischen hat er [Fritz] dazu gelernt. Er gab seinem jüngsten Leinwandwerk ein festes Handlungsgerüst, versucht, was seine Helden und seine Heldin tun, psychologisch zu motivieren und lässt sie nicht mehr wie einst unbeschwert über hoffnungsgrüne Wiesen hoppeln.“ In: Hamburger Abendblatt (30.05.1970), <https://www.abendblatt.de/archiv/1970/article201214267/Maedchen-mit-Gewalt.html> (07.06.2018).



Abb. 1: „Ich bin nicht hier“ (MÄDCHEN, MÄDCHEN).

dern Andrea eben auch in jene Erziehungsanstalt brachte, aus der sie nun gerade entlassen worden ist. Weil jener Senior (Hellmut Lange) noch einsitzt, ist es der Junior (Jürgen Jung), den sie nun antrifft, der sie überredet zu bleiben und mit ihr anbändelt.

Getrieben werden und sich treiben lassen

Die Annäherung von Junior und Andrea ist nun selbst wiederum ein virtuos inszeniertes Bewegungsspiel, das die Konstellationen und Konflikte der Figuren vor allem anhand deren Fortbewegung zu Fuß bedeutsam werden lässt:⁵ immer wieder spazieren, laufen, rennen die beiden über das Firmengelände, durch den Wald oder einen nahegelegenen Steinbruch. Dabei sind diese Dynamiken in ihrer Inszenierung immer von einer eigentümlich doppeldeutigen Qualität: Zum einen durchaus Bewegungen im Modus von Verfolgung und Flucht, erscheinen sie zum anderen aber gleichzeitig auch immer wieder als ein Ausdruck von spielerischer Beliebigkeit und ungerichtetem Enthusiasmus.

⁵ Bemerkenswerterweise ist es in den visuell eher statisch gehaltenen Szenen dann oft die energische Jazz- und Soul-Musik des Soundtracks, die diese Dynamisierung gewissermaßen übernimmt und spiegelt.

Genau hier, in der gleichzeitig befreiend und erzwungen wirkenden Ausgangs- und Ziellosigkeit einer ständig präsenten Bewegungsdynamik, ist für uns die Tragik der Fritz'schen Filme und ihrer Figuren auszumachen. Schwankend zwischen Ernst und Gelassenheit, zwischen Anspannung und Entspannung, Bedrohung und Befreiung, bedeutet In-Bewegung-Sein in Roger Fritz' Filmen immer zugleich sich treiben zu lassen *und* getrieben zu sein bzw. gedrängt zu werden. Dabei bleiben dann oft nicht nur die Gründe und die Grenze zwischen Verfolgendem und Verfolgtem ambivalent, sondern wird das Weglaufen und (versuchte) Einfangen selbst als ein konstitutives Kraftfeld betont, innerhalb welchem sich Prozesse der Vergesellschaftung, der Abgrenzung und des Zueinanderfindens aufspannen und verhandelt werden.

Diese Prozesse werden in allen drei Filmen über eine geschlechtliche Beziehungskonstellation, deren Kern tabuisierte sexuelle Grenzüberschreitungen und Gewalt – Polyamorie, Inzest, Vergewaltigung – bilden, eingeführt. Mit einer jeweils von Helga Anders verkörperten, jungen Protagonistin im Zentrum männlich-sexueller Begierden, Bewertungen und Ausbeutungen, entwerfen die Filme dabei Beziehungsgeflechte, die man wohl bestenfalls als problematisch bezeichnen mag. In *MÄDCHEN, MÄDCHEN* wird die Dreiecksgeschichte zwischen Vater, Sohn und der jugendlichen Andrea ergänzt durch die langjährige Haushälterin Anna, die sowohl zum Junior als auch dem Senior eine durchaus intime Beziehung pflegt. Die auf einer in einer Schublade versteckten Fotografie wie ein Filmstar aussehende Mutter ist bezeichnenderweise schon vor Jahren gegangen. In *HÄSCHEN IN DER GRUBE* ist die Tochter gleichzeitig auch die Liebhaberin ihres (Stief-)Vaters Maurice. Sie tritt damit gewissermaßen an die Stelle ihrer Mutter, die ihre sexuelle Anziehungskraft auf Maurice gänzlich verloren zu haben scheint. Das missbräuchliche Beziehungsgefüge wird dann durch das Auftauchen eines jungen Mannes, in den sich Leslie, die Tochter, verliebt, entblößt und zur Implosion gebracht. In *MÄDCHEN MIT GEWALT*, der im Hinblick auf die für alle drei Produktionen typische Thematisierung von Fällen sexueller Tabubrüche und Grenzüberschreitungen bis hin zu sexualisierter Gewalt am explizitesten verfährt, gerät eine junge Frau in die Falle zweier Männer, die sie vergewaltigen.

In allen drei Filmen wird der im Zentrum der Handlung stehenden Kleingruppe von Protagonisten eine Art Meute gegenübergestellt. In *MÄDCHEN, MÄDCHEN* ist dies Juniors lose studentische Freundes-Clique aus der Großstadt (München), die er und Andrea erstmals bei einem Disco-Besuch antreffen und die dann wenig später auf dem Firmengelände auftaucht, um zuerst das frisch verliebte Pärchen in einer über zweiminütigen, psychedelisch inszenierten Verfolgungsjagd über Stock und Stein zu hetzen und dann das väterliche Wohnhaus regelrecht zu besetzen. In *HÄSCHEN IN DER GRUBE* ist es zum einen eine

Gruppe junger Hippies, die das Kunst- und Musik-Festival, das den Hintergrund der Filmhandlung bildet, mit experimentellen Körper-Performances aufmischt, und zum anderen eine in ihrem Elitismus entblößte Festgesellschaft, die am Ende des Films in einer absurden Schlusssequenz, die jener eben erwähnten Szene in MÄDCHEN, MÄDCHEN sehr nahe steht, buchstäblich auf Hasen- und Menschenjagd geht. Und auch in MÄDCHEN MIT GEWALT spielt solch eine Clique eine Rolle, wenngleich diese hier eher als eine Art auslösendes Moment fungiert: Nachdem die beiden als krude Typen gezeichneten Protagonisten Werner (Klaus Löwitsch) und Mike (Arthur Brauss) sich während eines Go-Kart-Rennens und einem anschließenden Kneipenbesuch einer Gruppe befreundeter Studenten regelrecht aufdrängen, nutzen sie die darauffolgende gemeinsame Fahrt an einen See, um sich mit einer der Frauen, Alice (Helga Anders), abzusetzen und diese zum Objekt ihrer quälerischen Spielchen in einer einsamen Kiesgrube zu machen.

MÄDCHEN, MÄDCHEN – Jugendlichkeit als Bewegung um der Bewegung willen

Vielleicht sind MÄDCHEN, MÄDCHEN, und auch die anderen beiden Filme, am ehesten Filme über Jugendlichkeit. Beziehungsweise präziser: MÄDCHEN, MÄDCHEN entwirft eine Idee von Jugend als unverbundene Bewegung des Aufbruchs sowie des ursprungs- und ziellosen Umhertreibens und Dazwischen-Seins. Diese Idee von Jugend ist nicht als Übergang zwischen Kindheit und Erwachsensein gedacht, noch als etwas, das einen spezifisch-eigenen Raum besitzt oder besetzen kann. Vielmehr ist sie als ein wechselndes Spielen von Kindsein oder Erwachsensein zu verstehen; als ein Eingewoben-Sein in zugleich sexuell, familiär und autoritär funktionierende Beziehungsstrukturen, in denen geschlechtliche Beziehungen, familiäre Rollen und hierarchisch strukturierte ökonomische Abhängigkeitsverhältnisse gewissermaßen gegeneinander eingetauscht werden können. Diese Vertauschungen erscheinen als ein Spiel, das sich nicht nur im und als Schauspiel, sondern auch in der Inszenierung des Bildraumes und der damit eng verbundenen, oben beschriebenen Dynamik der Bewegung um der Bewegung willen realisiert. Die Orte dieser durchaus sehr tragisch gezeichneten Jugend sind immer weder hier noch dort, sie sind in der Bewegung, zwischen Räumen einer als überholt erscheinenden gesellschaftlichen Vergangenheit (hier das Landhaus; in HÄSCHEN IN DER GRUBE der antik-mittelalterliche Stadtkern), einer tristen industriellen Gegenwart (der Steinbruch und die Fabrik; die Kiesgrube in MÄDCHEN MIT GEWALT) und einer

immer nur begrenzt als Utopie taugenden Oase (der Wald, der See; die ländliche Umgebung in HÄSCHEN IN DER GRUBE).

Nach ihrer turbulenten, den Film einleitenden Reise findet sich Andrea auf einem weitläufigen, als Umschlagplatz dienenden Bauhof wieder, dessen Betonplatten den Bildraum graphisch mustern und das Gehen der Protagonisten ausmessbar machen. Andrea läuft zielgerichtet und doch ziellos – dem „ich bin nicht hier“ geht ein „ich kenn mich hier aus“ voraus – durch diesen zugleich offenen, aber trotzdem wie ein begrenztes Feld funktionierenden Raum. Ein Dialog im Schuss-Gegenschuss zwischen ihr und dem jungen Mann, der sie erst durch eine Glasscheibe beobachtete und ihr dann folgte, bringt die Bewegung zum Stillstand und schneidet die Autos und Menschen, die eben noch im Hintergrund aus dem und in den Kader gefahren und gelaufen kamen und so immer noch ein Gefühl der Durchreise aufrechterhielten, aus dem Bild heraus. Auf Andreas „Ich bin nicht hier“ öffnet sich die Einstellung wieder etwas, und prompt tritt ein die beiden argwöhnisch beobachtender Arbeiter auf die helle Bühnenfläche dieses Transit-Ortes: da sein und nicht da sein, das ist hier nicht die Frage, sondern inszenierter Konflikt. Der Junior fordert Andrea auf mitzukommen, sie folgt ihm, aber wer folgt hier eigentlich wem?

Während die beiden im Familien-Landhaus nahe dem Fabrikgelände zu Mittag essen und später im Garten Kaffee trinken, arbeitet der dabei erfolgende Dialog die Grundkonstellation des Filmes ab. Man spricht über ihre Beziehung mit seinem Vater, sie erzählt ihre Version der Geschichte, redet über ihre Gefühle, worauf er sie immer wieder mit schroffen Vorwürfen und scheinbar festgefügt eingeschätzungen konfrontiert – als bedienten sich beide aus einem vorgegebenen Skript traditioneller Geschlechterverhältnisse. Das Essen ist inszeniert, als säße sich ein Ehepaar gegenüber, als spielten die jungen Leute Erwachsene, die ritualisiert die Suppe löffeln und den förmlich spürbar trockenen Kloß zerteilen. Und doch erzeugen die Bewegungen der Figuren, das Weglaufen, Sich-Verfolgen, Überholen und In-den-Weg-Stellen, zusammen mit der räumlichen Abgeschlossenheit am Esstisch und im Garten ein Gefühl von Intimität, das in der zärtlichen Bitte des nun in die Fabrik gehenden Juniors mündet, sie solle auf ihn warten.

Wenn sie dann trotzig antwortet, dass sie nicht, wie von ihm vorgeschlagen, oberhalb des Steinbruchs warten wird und es dann doch tut; wenn die beiden vom Steinbruch aufbrechen, weil er noch ins Büro muss und sie dann wie Kinder durch den Wald rennen; wenn sie dann eigentlich doch weiterziehen will und er strengen Blickes ihren Koffer holt und beide gemeinsam die Fläche des Bauhofs erneut durchschreiten; wenn sie ihm an ihrer Zimmertür im dunklen Korridor des Hauses einen angedeuteten Kuss auf den Mund haucht und sein Schatten wenig später bedrohlich über ihr hängt – dann mar-

kieren diese permanenten Widersprüchlichkeiten und Gegensätze die Koordinaten eines Filmes, dessen Bildraum ein ständiges Spannungsfeld zwischen Gewolltem und Erzwungenem, Gesagtem und Getanem, zwischen autoritärer Ansprache und zärtlicher Zuneigung, zwischen Gehen und Bleiben, Widerstand und Nachgeben, Kindheit und Erwachsensein, Aufbruch und Starre aufaltet.

Lauft, Junior und Andrea, lauft!

Im Folgenden spannt MÄDCHEN, MÄDCHEN zwischen diesen Gegensätzlichkeiten Räume auf, in denen die Liebesbeziehung der beiden Protagonisten innerhalb einer erzählten Zeit von vier Tagen zur Entstehung kommen kann. So beginnt der nächste Morgen mit einer Einstellung Andreas im Bett, das geöffnete Fenster gibt im Gegensatz zur klaustrophobischen Nachtszene, in deren Verlauf der Junior in Andreas Zimmer schlich, dann aber doch abließ und sich zu Haushälterin Anna ins Bett begab, den Blick nach außen in die Landschaft frei. Ein harter Schnitt führt uns in den nahegelegenen Steinbruch, in dem der Junior eine Sprengung dirigiert, die in einer spektakulär schönen Aufnahme der wie Wellen an einer Brandung zerschellenden Steine gipfelt. Dazu parallel geschnitten sehen wir Andrea gelangweilt durch den gerade aufschießenden dunklen Wald schlendern. Während sie selbst von der Warnsirene unberührt zu bleiben scheint, wird die potentielle Zerstörung jenes Bodens, auf dem sie sich gerade bewegt, durch eine Parallelmontage und die Tonspur für uns zugleich als Gefahr spürbar. Durch einen der Sprengung beiwohnenden und die ebenfalls anwesende Anna angrabschenden Arbeiter („Na du, gehste auch mal mit mir in Deckung?!“) sowie drei Forstarbeiter, die wie aus einem Märchen stammend im Wald auf Andrea zulaufen und ihr unverhohlen hinterhergaffen, wird die Szene in Richtung einer kruden sexuellen Begehrensstruktur aufgeladen. Diese Art von Spannung, die der Film in aller Regelmäßigkeit kreiert, fast so als könnte er die romantische Liebe nicht ohne männliche Unflätigkeit denken, löst sich dann aber wieder umgehend auf: Der Jazz auf der Tonspur beschleunigt und wird beschwingter, Andrea und der Junior erblicken sich von weitem und laufen freudig hastend aufeinander zu, die zuvor als Abgrund sichtbare Grenze zwischen Waldstück und Steinbruch wird spielerisch überwunden. Wenn sich anschließend beide an eben jenem Abgrund durch das Gestrüpp des Waldes schlagen, stolpern, sich um Bäume drehen, fast auszurutschen drohen, losrennen und wieder stehenbleiben, löst sich die Verbindung von Gefahr und Sexualität zu einem Spiel, zu einem Flirt hin auf, bei dem

Andrea sich den Annäherungsversuchen des Juniors ein ums andere Mal mit verträumter Ignoranz oder Albernheit wie dem Schneiden von Grimassen entzieht.

Wieder ändert sich die Bewegungsdynamik zu einem förmlich wirkenden Spaziergang durch den nun dunkleren Wald, bei dem der junge Mann den Arm fest um sie legt. Immer wieder durchsetzt von klischierten, an Andrea gerichteten Komplimenten erzählt er eine makabre Geschichte von einem erhängten Kammerjäger, den er im Wald gefunden hat. Einen Griff an ihre Brust wehrt sie ab und bricht aus dieser Situation, die ein deutlich asymmetrisches Geschlechterverhältnis erkennen lässt, aus, indem sie erneut zu rennen beginnt. Auch die Kamera löst sich aus der geradlinigen Bewegung mit einem dynamischen schnellen Schwenk dem rennenden Paar hinterher, das sich genau an der Grenze zwischen Licht und Schatten ins Gras wirft. Wenn Junior ihr nun die Bluse aufzuknöpfen beginnt, starrt Andrea stur und ernst ins Off und knöpft diese im gleichen Tempo wieder zu, während er die Geschichte vom Kammerjäger zu Ende erzählt. Dann aber beginnen beide zu lachen, sie schubst ihn um, wirft sich auf ihn und küsst ihn leidenschaftlich, während das bereits vom Anfang des Films bekannte musikalische Motiv – das gospelartige Soul-Liebeslied *Reach Out I'll Be There*, ein zeitgenössischer, weltweiter Hit – einsetzt. Zum lauten Klang der Musik rahmt die Kamera das eng umschlungene Paar in das wie auch immer geartete Außen ausblendenden Nah- und Großaufnahmen und findet so zu einer Inszenierung leidenschaftlicher Jugendliebe – inklusive nicht aufgehen wollendem BH-Verschluss. Eine langsam hoch oben durch den Wald und zum immer noch laufenden Song schwebende Kamera neigt sich über einen Abhang und zeigt schließlich das nackte Paar als einen Körper unbewegt im Gras liegen.

Das Erwachen aus dieser paradiesischen Einigkeit erscheint zunächst ernüchternd. Eine Schnittfolge von Großaufnahmen der nun getrennten Gesichter, die sich skeptisch und streng zu beäugen scheinen, Detailaufnahmen der Kleidung, die nun wieder angelegt wird, eine ausgedrückte Zigarette. Doch dann wieder ein Lächeln, eine Umarmung, und: Einigkeit darüber, dass die nahende Rückkehr des Vaters in beiden Sorge und Angst auslöst. Doch was dagegen tun? Na, rennen! Wie tollende Kinder sehen wir die beiden nach einem harten Umschnitt durch das nun im Gegensatz zum Wald sehr helle, von rechten Winkeln durchzogene und insgesamt betont graphisch aufgelöste Fabrikgelände laufen. Sie immer wieder verfolgend, scheinen sie diesen Ort, wie den Wald zuvor, spielerisch zu erobern und sich zu eigen zu machen.

In der menschenleeren Fabrikhalle angekommen, wird die Leichtigkeit der Verliebtheit des jungen Paares aber erneut mit einem Anna gegenüber übergriffig werdenden Vorarbeiter kontrastiert und so der im Film immer wieder prä-



Abb. 2: Ein Fanger-Spiel über das Fabrikgelände und eine rauschhafte Verfolgungsjagd im Gras (MÄDCHEN, MÄDCHEN).

sent werdende bedrohlich-männliche Zugriff auf weibliche Körper in die Szene eingetragen. Auch als Andrea und Junior wenig später vor einer großen Wand einen ausgelassenen, theatralischen Schattentanz vollführen, wird diese latente, über dem Paar schwebende Gefahr in der Inszenierung buchstäblich: zu einem Moll-Akkord auf der Tonspur taucht plötzlich ein weiterer, übergroßer Schatten (eines vorbeigehenden Arbeiters) auf. Doch erneut entzieht sich das Paar unbekümmert-spielerisch durch (Körper-)Bewegung. Zwischen kindlichem Spiel und dem spielerischen Einnehmen von erwachsenen Rollen, zwischen Leichtigkeit und drohender Gefahr, hat diese Bewegung dabei eine mindestens doppelte Qualität: sie ist gleichzeitig reaktiv und intendiert, erscheint als Antwort auf einen Reiz (Flucht, Weglaufen) und mit Vorsatz erzeugt (Losgehen, Verfolgen). Und genau in dieser Doppeldeutigkeit ist sie immer wieder das tragische Moment in Fritz' Filmen, die die gesellschaftlichen Umbrüche der Zeit um 1968 – vor allem mit Bezug auf die sogenannte sexuelle Revolution – weniger als ein Aufeinanderprallen von Positionen, sondern eben mehr als eine immer wieder seine Vektoren wechselnde Bewegung zu denken scheinen.⁶ Die Befreiung liegt hier nicht im aktiven Beginnen, im Losgehen, sondern vor allem in der Aktivität selbst, im In-Bewegung-Sein. Diese Dynamik des ‚on the run‘ ist zumeist eingebettet in eine Inszenierung paradoxen Verfolgens und Flüchtens, das – zumindest in MÄDCHEN, MÄDCHEN und in HÄSCHEN IN DER GRUBE – keine klaren Instanzen als auch keinen wirklichen Ursprung und kein wirkliches Ziel offenbart: Wer verfolgt, wer wird verfolgt? Wer flüchtet vor wem?

⁶ Ganz unabhängig davon, dass die Filme trotzdem durchaus stark dazu neigen, diese Positionen sehr schematisch zu präsentieren.

Ins Grau und Schwarz Getriebene

Das Changieren setzt sich fort: Die Stimmung einer kindlich-ausgelassenen Kissenschlacht kippt, wenn Andrea den Vater erwähnt und der Junior sich plötzlich die eben noch lustig nachgeäffte Sprache der Erwachsenen ernsthaft aneignet und sie als Hure beschimpft. Eine Trennung ist herbeigeführt: Andrea geht mit gepacktem Koffer, während Junior in der Fabrik nun wieder vollends das Kommando übernimmt. Die Bewegung, die sich im Folgenden entfaltet, ist nicht mehr die eines Ausbruchs, sondern die einer zwar zielgerichteteren, aber trotzdem mehrmals abgelenkten Suche: Unverhofft läuft der Junior zurück ins Haus, findet das Zimmer leer vor und macht sich mit dem seinen Körper immobilisierenden Auto und zu den Klängen einer treibenden Jazz-Improvisation auf die Suche nach Andrea. Als er sie findet, fahren die beiden erst einmal wieder weg: „Nicht hier.“ An einem Kanal werden sie nach einem kurzen Wortwechsel von einer Gruppe Jugendlicher vertrieben. Wieder geht es ins Auto. In wenigen statischen Aufnahmen sagen die Protagonisten eine Reihe von eher zusammenhangslosen und klischierten Sätzen auf: „Sag mal, musst du mich immer zu irgendetwas zwingen?“ – „Das geht nicht mit uns“ – „Was ist mit Ernst [so der Name des Seniors]?“ – „Verdammt nochmal, ich kann dieses ‚Ernst‘ nicht ausstehen.“ Ähnlich wie in der beschriebenen Bewegungsdynamik laufen diese dialogischen Schleifen nie auf ein Ziel, auf eine Problemlösung, zu. Vielmehr erscheinen sie als ein Nachsprechen, als eine Aneignung, die die Konfliktlinien nicht auf einer Figurenpsychologie fußend darstellt, sondern sie als die gesellschaftlichen Verstrebungen hervortreten lässt, zwischen denen sich die Protagonisten, wie zwischen den ständigen Blicken der Arbeiter und Nachbarn, bewegen.

Die trostlose Kulisse des kleinen Ortes birgt dabei wenig Potential für jene Bewegung, die zuvor in der bildräumlichen Spannung zwischen Landhaus, Steinbruch, Fabrik und Wald, zwischen den Lichtern und Schattenwürfen, den graphischen Mustern und dem Spektakel der Explosionen entfaltet wurde. Hier sind wir nun in der Szenerie eines Kitchen-Sink-Realismus angekommen, der alles in einheitliches Grau färbt und schließlich im Schwarz der Nacht gipfelt. Ein Blick durch das gerahmte Fenster des Elternhauses von Andrea, der Mutter und Vater beim Abendbrot vor dem Fernseher zeigt, scheint dann gänzlich aus einer anderen Welt zu stammen. Unvorstellbar, dass Andrea diesen Ort gemeint haben könnte, als sie am Anfang der Sequenz sagte, sie müsse ja auch irgendwann mal nach Hause.

Wenn das Reden sich nur noch im Kreise dreht und der Weggang aus der einen Welt ins Grau und Schwarz der anderen führt, kann die Devise nur lauten: Weiter! Es geht zum Tanzen nach München in die Diskothek, die genau in

der Mitte des Filmes zum ersten Mal einen von Jugendlichen besetzten Raum markiert, in dem es zwar auch zu einer Dynamik des Ausbruchs kommt, diese aber im Vergleich zu dem Rennen durch Wald und Fabrik eine andere Qualität erhält, da sie handlungslogisch und inszenatorisch sehr konkret und schlüssig verortet ist. Das scheint wiederum auch direkten Einfluss auf das Verhältnis der beiden Protagonisten zu haben: Andrea und Junior erwecken den Eindruck eines in ihrer Beziehung gefestigten Liebespaars, als sie am nächsten Morgen gemeinsam auf den Landsitz zurückkehren.

Eine Verfolgungsjagd als rauschhaftes Spiel

Der nächste Tag bringt eine räumliche und nach Geschlechtern strukturierte Trennung: Während Junior in der Fabrik einer männlichen Sozialität ausgesetzt ist, die vornehmlich aus schlüpfrigen Witzen und Angebereien der männlichen Arbeiter besteht, verlebt Andrea einen von Langeweile geprägten Tag im Haus, bei dem sie sowohl die Fotografie der Mutter findet als auch in eine Unterhaltung mit Anna gerät, die zwar visuell Intimität zwischen den Frauen herstellt, jedoch letztendlich keine weibliche Solidarität zulässt. Diese Trennung wird aufgelöst, wenn das Partyvolk der vergangenen Nacht regelrecht über die bisher doch sehr zweiseamige Welt am Landhaus hereinbricht. Zur wiederaufgenommenen Rock'n'Roll-Musik fahren mehrere Autos ein, und auf einmal ist der sonst leere Vorplatz bevölkert von Juniors Freunden und weiteren jungen Leuten. Anna bittet die studentische Gesellschaft ins Haus, doch das im Garten spielende (und im Verlauf des Films immer mal wieder als eine Art außenperspektivische Nebenfigur fungierende) Mädchen versetzt das sorgsam arrangierte Figurenensemble mit einem Hinweis auf das sich versteckende Paar in plötzliche Bewegung. Der Beat setzt erneut laut ein, und eine wilde Verfolgungsjagd beginnt. Mit einem Schnitt sind wir im Wald, Andrea und Junior rennen mit ausholenden Gesten auf die noch statische Kamera zu, dann aus dem Kader heraus, die Clique hinterher. Es geht Treppenstufen auf einen Hügel hinauf, die zuerst das Paar geschwinden Schrittes, dann die Meute erklimmt, während die Kamera das Geschehen aus der Distanz beobachtet. Eine Vogelperspektive zeigt mithilfe eines anschließenden Schwenks die Gruppe in ein unfertiges Haus durch offene Fenster und Türen hinein- und dann, nachdem das Paar, das sich neben dem Haus versteckt hielt, erneut wegrennt, wieder hinausströmen. Was wir hier zu sehen bekommen, ist ein Fangspiel, bei dem die enthusiastische Freude an der Bewegung zu einem zumindest ange deutetem psychedelischen Exzess wird, der schnell auch das Bild selbst befällt: im hohen Gras taucht die Kamera jäh nach unten, hebt sich, senkt sich, steht

nicht mehr still, ist mittendrin im Getümmel der fallenden, springenden, sich gegenseitig umwerfenden Figuren, dreht sich und wechselt unvermittelt die Seiten. Die Verfolgung, die Jagd erscheint dekonstruiert, ihre Bewegungen sind keine linear-zielgerichteten mehr, sondern Teil eines rauschhaft überdrehten, in alle Richtungen strömenden, schwindelerregenden Spiels, das jeden Moment auch ins Albtraumhafte kippen könnte. Mit einer Totalen löst sich die Szene auf: Das Paar hat es aus dem buchstäblich tosenden Gräser-See ans Ufer, an den Rand des Hügels geschafft, in dessen Hintergrund sich die Landschaft öffnet. Und während Andrea und Junior von einer Kamerafahrt begleitet durch einen lichtdurchfluteten Wald rennen, scheint diese Fähigkeit der Gruppe, die schließlich als stillstehende Strichmännchen auf dem Hügel strandet, versagt zu bleiben. Das Paar kommt am Rande der Straße auf einem alten Bahngleis erschöpft zum Stehen, nur um sogleich wieder loszulaufen und an einen Waldsee zu kommen. Die Bewegtheit nimmt kein Ende und gipfelt im Sprung ins kühlende Nass, in dem das Bewegungsspiel einfach tauchend und Wasser spritzend zu zweit fortgesetzt wird.

Am Ende Zirkularität statt Spannung

„Meinst du, es wird besser, wenn du dauernd davonrennst?“, fragt Andrea den Junior am Morgen des nächsten Tages, an dem der Vater zurückkehren wird. Dabei hat der Film bis zu diesem Moment gezeigt, dass das exzessive Rennen, das In-Bewegung- Sein, das Einzige ist, was einen zumindest temporären Ausbruch aus der väterlichen Ordnung verschafft. Die Nachricht von der Ankunft des Vaters, der mit einem Taxi in einer Kreisbewegung auf das rechtwinklig schraffierte Fabrikgelände einfährt, verbreitet sich in einer Montage von Arbeiter zu Arbeiter über das Werksgelände bis in den Steinbruch, in dem der ahnungslos bleibende Junior eine weitere Sprengung anleitet und gut gelaunt eine Runde Bier für alle ausgibt. Andrea taucht auf, sie und der Junior besteigen die Schaufel eines Baggers, werden angehoben und drehen sich in einer schwindelerregenden Karussellfahrt durch den Steinbruch. Die Szene wirkt in ihrer Kombination aus irrer Bewegung und ahnungsloser Ausgelassenheit des sich immer wieder küssenden Paares, das die Kamera nurmehr in Totalen einfängt, mithin den Großaufnahmen der lachenden Arbeiter gegenüberstellt, beinahe melancholisch, beinahe bedrohlich. In der Losgelöstheit der enthusiastischen Bewegungen kündigt sich sogleich deren Ende an. Und so läuft Andrea dann auch direkt im Anschluss dem Senior sprichwörtlich in die Arme, kommt zum Stehen und verstummt für den Rest des Filmes.



Abb. 3: Die väterliche Ordnung ist wiederhergestellt und die Bewegung zum Stillstand gebracht (MÄDCHEN, MÄDCHEN).

Die Ankunft des Vaters ist sehr ähnlich wie die Ankunft Andreas zu Beginn inszeniert und schreitet die gleichen Stationen ab: wieder wird zu Mittag gegessen (Abb. 3), wieder wird die Fabrik besichtigt. Die Bewegungsqualität jedoch hat sich verändert, denn die Umdeutung der diegetischen Realität, die der Vater vornimmt, wenn er ankommt und von den Räumen und Figuren Besitz ergreift, absorbiert jegliche Offenheit und Spannung. So stellt sich für ihn nicht einmal die Frage, warum Andrea vor Ort ist, es ist ganz klar, dass sie seinetwegen gekommen ist. Der Wunsch Juniors, nicht mehr zum Studium nach Lausanne zurückzukehren, verhallt in des Vaters Feststellung, Junior habe es dort doch immer sehr gemocht, und ein kaputtes Geländer in der Fabrik, das dem Paar am Anfang des Filmes noch als Teil ihres Flirts diene, wird schlicht zum Baumangel. Seine Autorität ist dabei einer Selbstverständlichkeit geschuldet, die keinen Konflikt zulässt, und auch wenn Junior sich vorgenommen hatte, seinen Vater zu konfrontieren, bleibt am Ende nichts mehr davon übrig. Die kontrastierende Bezugnahme dieses Schlusses auf den Anfang des Films lässt das Potenzial der vorangegangenen Szenen zur Bewegung, zum Exzess, zu Spaß und zu Leben retrospektiv noch einmal umso deutlicher aufscheinen. All dies wird nun verschluckt im Schweigen Andreas und dem Reden des Seniors, in der väterlichen Umarmung, dem freundlichen Lächeln, dem Studium der Kassenbücher, in einem Sofa, vor dem eine Flasche Schnaps steht und dessen

ungeordnete Kissen unbeteiligte Spuren des Geschehenen sind. Die dynamische Intensität mit ihren doppeldeutigen, stets Spannung erzeugenden und haltenden Bewegungsqualitäten wird einer souverän-routinierten Zirkularität zugeführt, die nicht nur die Protagonistin und ihr jugendliches Begehren nüchtern abstößt („Sie ist weg. Vor einer halben Stunde.“), sondern auch die sich durchaus genüsslich in ihre etablierten Abhängigkeiten zurückbegebende ‚Familie‘ des Landhauses re-installiert. Alles auf Anfang: Andrea sehen wir in einer kurzen Einblendung wieder mit dem derb lachenden Fahrer Schorsch (auf direktem Wege zu MÄDCHEN MIT GEWALT?) im LKW sitzen, für Vater und Sohn gibt es am Abend Schweinshaxe, es wird jetzt auch genug da sein, und ein Hasenbraten war nicht mehr zu bekommen.

HÄSCHEN IN DER GRUBE – Bewegte Begegnungen in engen Gassen

Besagten Hasenbraten gibt es trotz entsprechendem Tier im Titel auch im knapp zwei Jahre nach MÄDCHEN, MÄDCHEN entstandenen HÄSCHEN IN DER GRUBE nicht. Dafür präsentiert sich uns am Ende dieses wohl unter sehr prekären finanziellen Bedingungen entstandenen und bis heute leider kaum zugänglichen Werks eine Sequenz, die in enger Verwandtschaft zur rauschhaften Verfolgungs-Szene in MÄDCHEN, MÄDCHEN steht. Wieder geht es in einer wilden Verfolgungsjagd über Stock und Stein, wieder scheint es dabei mehr um den dynamischen Zustand selbst als um die Anfangs- und Endkoordinaten der Bewegung zu gehen. Und wieder sorgt das Verfolgen und Flüchten am Ende für die traute Zweisamkeit des Protagonisten-Paares. Während diese sich in MÄDCHEN, MÄDCHEN aber auch schon zuvor verfestigen konnte und im Laufe des Films aufgrund eines zwar konkret auszumachenden, aber bis zum Schluss nicht anwesenden Außens (der väterlichen Ordnung) gewissermaßen gegen sich selbst gewendet wird, markiert die Verfolgungsjagd in HÄSCHEN IN DER GRUBE die eigentlich erste wirkliche Zusammenkunft der beiden jungen Liebenden Brian (Ray Lovelock) und Leslie (Helga Anders), auch weil der Film bis dahin von einer deutlich gegensätzlicher gezeichneten Grundkonfliktkonstellation geprägt ist.

Bis dahin sind es vor allem die engen Straßen und Gassen der umbrischen Stadt Spoleto, entlang welcher und in welchen sich dieses Beziehungs- und Konfliktgefüge über die beschriebene Bewegungsdynamik entwickelt und verdichtet. Bereits die Titelsequenz macht das sehr deutlich. Nach einem Prolog, in dessen Verlauf uns die drei Hauptcharaktere des Films – augenscheinlich

Mutter, Vater, Tochter – auf der Rückbank eines Autos und auf einer Wiese vor den Toren der Stadt einführend präsentiert werden, setzt sich diese Bewegung des Ankommens mit dem Einsatz der Titelmelodie und der Credits fort. In einer aus fünf Kamerafahrten bestehenden Sequenz schlängeln wir uns buchstäblich mit dem Fahrzeug in die enge Altstadt hinein, bevor das Auto samt seiner Insassen von einer großen Gruppe Kinder erst gestoppt, überschwänglich begrüßt und dann bei seiner Weiterfahrt verfolgt wird.

Es ist diese Kombination aus Dynamik und Enge, diese Bewegung innerhalb einer eher erdrückenden/beklemmenden/gedrängten *Mise-en-Scène*, die nicht nur am Ende des Films, wenn es eben tatsächlich zu einer Hasenjagd kommt, erneut aufgenommen wird, sondern in verschiedenen Modulationen die audiovisuelle Inszenierung und damit auch die Weltenkonstruktion und Figurenkonstellation von *HÄSCHEN IN DER GRUBE* bestimmt. In den Gassen und auf den Plätzen Spoletos wird gemeinsam oder alleine geschlendert und gerannt, es wird gewartet und verfolgt, aufeinandergetroffen und auseinandergegangen. Inmitten dieser Zone der Annäherungen und Abspaltungen bzw. quasi ständiger Teil dieser Bewegungsdynamiken ist die von Helga Anders verkörperte Figur der jugendlichen Leslie. Sie besetzt von Beginn an das Zentrum des nicht nur komplizierten, sondern auch augenscheinlich provokativ intendierten Beziehungsgeflechts des Films: So ist sie nicht nur die balletttanzende Vorzeige-Tochter, die aus Sicht des Star-Dirigenten und Lebensgefährten ihrer Mutter Maurice (Anthony Steel) durch das Anbändeln mit dem jungen Hippie und Performance-Künstler Brian ‚auf Abwege‘ gerät, sondern gleichzeitig auch die Bettgefährtin eben jenes Maurice, der mit seiner sexualisierten Machtposition und besitzergreifenden bis tyrannischen Art alle anderen Charaktere und deren Beziehungen zunehmend bedroht.

Zwei Sphären

Die beiden männlichen Gegenspieler sind dabei nicht nur als diametrale (Symbol-)Charaktere gezeichnet, sondern markieren und besetzen auch klar unterschiedliche Handlungsräume und -orte: Maurice quartiert sich mit den beiden Frauen in ein Apartment direkt am Domplatz ein und lässt sich in einem Cadillac Eldorado von einem Chauffeur herumfahren, während Brian in einem Gemeinschaftszelt haust, in welchem sowohl Performances stattfinden als auch genächtigt wird, und, wenn er denn mal mit dem Auto unterwegs ist, im VW T1 Bulli seiner Freunde mitfährt.

Der so (äußerst stereotypisch) aufgeladene Konflikt zwischen den Generationen und ihren divergierenden, hier vor allem auf Kunstgeschmack und künst-

lerische Praxis bezogenen Ideologien wird kaum einmal offen, im Sinne eines Streitgesprächs oder einer tatsächlichen Auseinandersetzung auf Handlungsebene ausgetragen. Stattdessen werden die den beiden Protagonisten zugeordneten Sphären immer wieder als spezifische Muster audiovisueller Inszenierung nebeneinandergestellt. Statt innerhalb eines kohärenten Handlungsraums vollzieht sich die Konfrontation von alteingesessenem, den klassischen Künsten anhängendem Establishment und der Gruppe der jungen, ‚wilden‘ Lebens- und Performancekünstler so vielmehr in einer Zuschauererfahrung, die auf einer von ständigen Brüchen gekennzeichneten Ästhetik fußt.

Dabei spielen vor allem die Art der Bewegung der Körper im Bild wie auch die immer wieder eingespielte, oft leitmotivisch funktionierende Musik eine entscheidende Rolle, etwa wenn impulsiv-improvisiertem Ausdruckstanz ein streng choreographierter Ballett-Tanz gegenübergestellt wird, auf Operngesang Free-Jazz-Versatzstücke folgen oder ausgelassenes, individuelles Tanzen in der Gruppe auf Paartanz trifft. Wenn, wie im letztgenannten Fall, die beiden Sphären dann doch einmal direkt, also im selben Handlungsraum aufeinandertreffen – hier ist es eine After-Show-Party in einer Kneipe –, installiert HÄSCHEN IN DER GRUBE wiederum immer eine homodiegetische Zuschauerkonstruktion, in welcher ein Protagonist oder eine Protagonistin über durch die Montage hergestellte Blickstrukturen zur beobachtenden Instanz wird: Man beäugt sich, ob nun fasziniert oder angewidert. Eine konfrontative Durchmischung der Lebenswelten und ihrer Protagonisten findet aber nicht statt bzw. wird der ausgedehnten Klimax-Sequenz am Schluss des Films vorbehalten.

Besonders deutlich wird diese Geteiltheit zum Beispiel auch in jener Sequenz, in welcher eigentlich alle zusammen – Leslie, ihre Mutter Francine und Maurice, wie auch die Gruppe um Brian – zum Baden fahren, Maurice und Leslie sich dann aber in eine benachbarte Bucht davon machen, um dort wiederum von zwei Freunden Brians bei ihren erotisch aufgeladenen Spielchen im Sand beobachtet zu werden. Als Brian dann auf der Rückfahrt bei Leslie, Maurice und Francine mitfahren darf und sein Verständnis von Musik-Produktion kundtut („Ich mach’ keine Musik. Ich lebe Musik, ich bin Musik.“), wird er kurzerhand und ohne, dass es wirklich eine Diskussion gibt, von Maurice aus dem Auto geschmissen.

Dazwischen ein bewegter Figurenkörper

Die einzige Figur, die zwischen diesen beiden Welten, die bemerkenswerterweise auch im Titel des stattfindenden Festivals auftauchen („Festival zweier

Welten“⁷), wandelt, ist Leslie. Immer wieder gelingt es ihr, wenn auch jeweils nur für kurze Zeit, sich der inszenierten Enge der familiären und elitär-gesellschaftlichen Räume und damit auch der Kontrolle und dem Zugriff ihres ‚stiefväterlichen Liebhabers‘ zu entziehen, um dann mit dem jungen Brian gewissermaßen auf Erweckungsreise zu gehen. Dabei besteht diese symbolische Reise vor allem aus mehreren kleinen, konkreten Reisen, nämlich Spaziergängen durch Spoleto. Schon sehr früh im Film, vor einem Unterwäscheladen, in welchem sie und ihre Mutter erstmals Brian begegnet sind, schlägt Leslie buchstäblich einen anderen Weg ein: Auf Maurices Frage „Kommst du nicht mit uns?“, antwortet sie „Nein, ich will noch ein bisschen hier rumlaufen“, um dann, nach einem kurzen Blickaustausch mit Brian und begleitet von einer sanft dahingleitenden Oboen-Melodie, durch die hohen Gassen zu hüpfen und zu schlendern, ihn immer im Schlepptau. Dieses gemeinsame Laufen wiederholt sich, auch die anderen Figuren tun es, und es scheint fast so, als ob nur in ebendieser Bewegung im Bewegtbild ein wenig von jener spielerischen Freiheit und Loslösung, die zumindest den Mythos von 1968 entscheidend mitbestimmt, erfahren werden kann.

In einer ansonsten eher verfestigten und bedrückenden filmischen Welt sind diese Bewegungsdynamiken gleichzeitig aber wieder und wieder Gegenstand plötzlichen Abbruchs und bergen immer auch eine Qualität des Getriebenseins und Verfolgt-Werdens. Vor allem für Leslie heißt Annäherung immer zugleich auch Abstand nehmen. Auf diese Weise ist sie eine transitorische, im wahrsten Sinne des Wortes vorübergehende Figur; sie markiert ein Dazwischen, welches sie zugleich frei und autonom, aber auch verwickelt und in all ihrer tragischen Abhängigkeit erscheinen lässt. Einerseits trotzig distanznehmende Beobachterin, lässt sie sich andererseits immer wieder und oft beinahe teilnahmslos auf von anderen Figuren vorgeschlagene Beschäftigungen ein, ist Spielball und sprichwörtliches ‚Häschen in der Grube‘.⁸ Diese Doppeldeu-

7 Das realweltliche *Festival dei Due Mondi* wurde 1958 vom Komponisten Gian Carlo Menotti ins Leben gerufen und findet bis heute jedes Jahr im Juni und Juli in Spoleto statt. Während es dem Gründer mit den beiden titelgebenden „Welten“ wohl um die Begegnung der amerikanischen und europäischen Kultur ging, lassen sich diese auch konkreter auf die Besonderheit des Festivals hin lesen, klassische auf moderne Kunstformen (und hier besonders auch den Film) treffen zu lassen.

8 Der Titel des Films ist einem deutschen Kinderlied entlehnt, dessen Text im Jahr 1840 von Friedrich Fröbel, dem Begründer des ersten Kindergartens, verfasst wurde. Das Lied spielt im Film jedoch konkret keine Rolle, zumindest nicht in den Versionen, die uns zur Sichtung vorlagen (eine digitalisierte VHS-Aufnahme einer französischen Fernsehfassung und ein provisorisches Digitalisat einer deutschen 35 mm-Kopie). Während der ursprüngliche deutsche Arbeitstitel des Films („Begegnung in Spoleto“) die romantische Zusammenkunft wie auch die erwähnte Gegenüberstellung ‚zweier Welten‘ hervorhebt, betont der amerikanische Titel RUN,



Abb. 4: Nicht zuletzt das Schauspiel Helga Anders' lässt in allen drei Filmen eine transitorische Figur entstehen (*MÄDCHEN, MÄDCHEN*).

tigkeit hat auch viel mit Anders' Schauspiel zu tun, das weniger als ausschließlich passiv zu beschreiben ist, sondern eher gleichzeitig unbeteiligt und suchend funktioniert. Ihr Charakter vereint Loslösung und Bestimmung, Unterwürfigkeit und Anti-Autorität; er ist gerade in diesem Sinne – und weniger in Bezug auf eine gespielte Naivität – kindlich bzw. jugendlich (Abb. 4).

Besonders deutlich buchstabiert sich diese in der Figur vereinte Gegenüberstellung von Kontrolliertheit und Loslösung an der Körperlichkeit der Anders aus. In *HÄSCHEN IN DER GRUBE* wird diese Dualität vor allem durch gegensätzliche Formen des Tanzens exemplifiziert. Während einer längeren Sequenz gegen Ende des ersten Viertels des Films verlässt Leslie die Opern-Probe ihres Vaters und macht sich auf zu jenem futuristisch aussehenden Zelt, wo „etwas Neues“ stattfindet, etwas, das die Alten nicht mögen oder zumindest für „seltsam“ erachten. Leslie wird Zeugin einer Art Improvisationstanz-Session; fasziniert beobachtet sie die jungen Künstler um Brian, die sich – stöhnend und unterlegt von einem instrumentalen Psychedelic-Rock-Stück – in ihren spontanen Bewegungen zu spiegeln versuchen. Die durch Gegenschüsse mit Leslies staunendem Gesicht vernähte Kamera nähert sich behutsam den bewegten

RABBIT, RUN eben jene von uns hier beschriebene Bewegungsqualität, anhand welcher die Filme Roger Fritz' Ende der 1960er Jahre ihre zentralen Konflikte konstituieren.

Körpern und folgt ihnen in langsamen Schwenks. Leslie läuft dann schnellen Schrittes zu Brian und macht, nachdem dieser sie auffordert, es auch einmal zu versuchen, mit einem wiederholten, ballettartigen Sprung mit. Die Bewegungen der Kamera werden stärker, die Schnitte schneller, das strenge Schuss-Gegenschuss-Prinzip und die klaren räumlichen Positionierungen sind für einige Sekunden aufgehoben: Wir tauchen mit Leslie in den Rausch des spontanen Tanzens ein. Doch so plötzlich, wie sich diese kurze Feier des Intuitiv-Chaotischen aufgebaut hat, ist sie auch schon wieder vorbei: Leslie muss gehen und wird vor dem Zelt von ihrer Mutter abgepasst. Als diese noch einmal ins Zelt hineinschaut, stehen und sitzen die eben noch Involvierten unbeteiligt an der Rückwand herum – die Trennung der Sphären künstlerischer Aktivität und Partizipation zieht sich bis in den Vorgang des diegetischen Zuschauens hinein. Für uns offenbart sie sich im Folgenden als ein weiterer Bruch: Ein harter Schnitt führt auf eine Bühne, auf welcher eine nun stark geschminkte Leslie unter den Augen des dirigierenden Maurice und begleitet von dessen Orchester mit ihrem Partner einen Pas de deux aufführt. Die statische Kamera fasst die sich langsam und kontrolliert bewegenden Tänzer-Körper abwechselnd in einer Nahen und einer die Bühne von mittig-vorne einfangenden Halbtotals ins Bild. Die strenge Choreographie dieser Sequenz steht in klarem Gegensatz zum eben gesehenen Bewegungstanz im Zelt und markiert den anderen Pol einer filmischen Welt, die eben nur diese zwei Pole – jenen der kindlichen Affirmation des Intuitiven und frei Flottierenden sowie den absoluter (erwachsener) Beherrscht- und Kontrolliertheit – zu kennen scheint.⁹ In dieser Dualität regelrecht zerrieben wird die jugendliche Position und Handlungsmacht der weiblichen Hauptfigur, deren „Das will ich selbst erst herausfinden“ von Anfang bis Ende quasi nie zur Entfaltung kommen kann und stattdessen in nichts als kindliche Neugier und Trotzigkeit sowie den beschriebenen Bewegungsdrang münden muss.

Die sexuelle Passion

Leslie und Brian kommen am Ende doch zusammen. Bis es aber soweit ist, geht es in einer über zwölfminütigen Schlusssequenz, zu deren Beginn Leslie

⁹ Auch in der anschließenden Szene wird diese Gegensätzlichkeit über das Tanzen und hier insbesondere den Körper Leslies ausagiert: Während der After-Show-Party lässt sich diese von der wild tanzenden Gruppe um Brian anstecken, nur um dann, nach einem plötzlichen Musikstil-Wechsel und zumindest für einige Takte, mit Maurice einen langsamen Paartanz zu vollführen.

ihrem übergriffigen Stiefvater erstmals deutlich ihre Abneigung kommuniziert („Ich mag dich nicht mehr“), so spektakulär wie bizarr zu. Und, wie sollte es anders sein, bedarf es gleich drei hintereinander gestaffelter Verfolgungsjagden, um den Konflikt zwischen großbürgerlichem Establishment und jung-avantgardistischer Bohème schließlich doch eskalieren zu lassen und ein heterosexuelles Happy End herbeizuführen.

Kurz nach der Ankunft auf der Festival-Abschlussparty wird Leslie von Maurice und ihrer Mutter getrennt. Während ersterer den finanzstark das Festival unterstützenden Mitgliedern der High Society vorgestellt wird, bewegen wir uns mit einer desorientiert wirkenden Leslie durch ein Meer von Menschenköpfen und Sprachfetzen. Mit einem Schnitt zu Maurice, der durch einige weniger belebte Räume schreitet, befreit sich die Kamera kurz aus diesem Gedränge, um dann direkt wieder in die dichte Anordnung fragmentierter Körper und Töne einzutauchen. Maurice findet Leslie gelangweilt auf einem Billardtisch sitzend vor, tadelt sie und weist ihr einen Sitzplatz an der Wand zu. Noch einmal kommt die bis dahin erneut äußerst dynamisch gestaltete Szene kurz zur Ruhe. Dann taucht die Gruppe der jungen Künstler um Brian auf und übernimmt nach einem erneut abrupten Musikstil-Wechsel – auf ein langsames Foxtrott-Stück folgt plötzlich eine Art Surfrock-Song – die Tanzfläche. Die Perspektivierung der Szene erfolgt aber nach wie vor über Leslie: Betrübt läuft sie mit ihrem Hasen in einem Korb durch die bewegte Menge, bevor die Dynamik der Szene durch ein Knallen erneut umgelenkt wird. Die Festgesellschaft stürzt hinaus auf die Terrasse – ein Feuerwerk! In aller Ausgiebigkeit nimmt die Kamera die blitzenden Lichtspiele am Himmel in den Blick und kombiniert sie mit Einstellungen eines korpulenten, exzessiv lachenden und laut herumschreienden Partygastes/Mäzens: „Hahahahaaa!“ „Schööön, jaaa!“ „Noch mehr!“ „Jaaa, hinein!“ „Bababababam!“ Die eine Steigerungslogik vollziehende Überwältigungsästhetik ist hier klar auf Leslie abgestellt, bricht regelrecht über sie herein: Während sie mehrfach in einer Aufsicht und zusätzlich nach oben schauend präsentiert wird, ist die übrige Spektakel-Gesellschaft in (teilweise sogar sehr starker) Untersicht zu sehen.¹⁰ Die Hauptfigur wird auf diese Weise hier mehr und mehr als eine Art vereinzelter Fremdkörper inszeniert, in welchem sich der ganze Druck des schwelenden Konflikts zwischen alteingesessenem Establishment und aufrührerischer Bohème kondensiert, auf dem er zu lasten scheint. Der Ausdruck subjektiver Entfremdung wird kurz danach noch verstärkt und zusätzlich sexuell konnotiert, wenn Leslie zurück

¹⁰ Die hier beschriebene Tanz- und Feuerwerksszene ist in der uns vorliegenden französischen Fernseh-Version beinahe komplett dem Schnitt zum Opfer gefallen, findet sich also wohl lediglich in der deutschen Kinofassung.

im großen Partysaal ist, diesen aber nun in einer Art tranceartigem Wahrnehmungszustand durchschreitet. Die Musik weicht einem mit viel dumpfem Hall versehenen Stimmengewirr, zu dem sich nach und nach seltsam wabernde Klirrgeräusche gesellen. In einer Reihe von mit Großaufnahmen ihres Gesichtes gegengeschnittenen nahen Einstellungen werden wir gemeinsam mit Leslie Zeugen der lüsternen Handlungen der Gäste; es wird gefummelt und betatscht, geküsst und ins Ohr gebissen. Die starke Verfremdung auf der Tonebene wird noch für einige Sekunden weitergeführt, während derer sich Brian, nachdem er Leslie und Maurice in einem kurzen Moment trauter Zweisamkeit entdeckt, trotzig die schon zuvor als verführerisch-sinnenfreudig eingeführte Tanzpartnerin eines der älteren Herren schnappt und mit dieser verschwindet. Leslie folgt den beiden. Ihr erneutes Schreiten durch die Menge hat nun eine andere Qualität: das Schuss-Gegenschuss-Tempo wird langsamer und zielgerichteter, das Hin-und-her-Springen im Raum weicht einer steten, die Protagonistin verfolgenden Fahrt. Im Meer der Partygäste muss sich Leslie nun nicht mehr vorbeidrängen, sie kann sich aber auch nicht mehr verstecken; alle scheinen sie zu sehen und wie von Geisterhand geführt Platz zu machen. Auf die Überforderung, das Chaos und die Ziellosigkeit zuvor folgt nun ein Eindruck entschiedener Unvermeidlichkeit: ein Passionsgang, an dessen Ende überraschenderweise nicht (nur) das Verfolgen und Beobachten von Brian und seiner älteren Ersatzgeliebten steht. Diese finden nämlich buchstäblich kein Zimmer, um ihrer Lust in aller Ausgiebigkeit zu frönen, sodass Brian sich wieder davonmacht – sehr zum Ärger der bereits entkleideten Dame („Miststück!“). Leslie kommt daraufhin zwar aus ihrem Versteck, doch statt etwa Brian zu folgen, geht sie den Gang ab, welchen die anderen zwei eben erst auf der Suche nach einem geeigneten Liebesnest entlanggelaufen sind. Eine horrorfilmähnliche Point-of-View-Konstruktion macht sichtbar, was links in den beiden nun schon zum zweiten Mal durchschrittenen Räumen vor sich geht, uns als Zuschauern beim ersten Mal aber verborgen blieb: zuerst ein auf einer Matratze kopulierendes Paar, dann eine zumindest angedeutete voyeuristische Orgie: für einen kurzen Moment sieht man eine Gruppe von Männern mit nackten Oberkörpern von hinten; sie schauen gespannt in eine Ecke des Raumes, einige fassen sich dabei in den Schritt. Schockiert rennt Leslie davon.

Wie so oft in Fritz' drei um 1968 entstandenen Filmen scheint HÄSCHEN IN DER GRUBE hier die Forderung nach sexueller Befreiung und Freiheit zu problematisieren, indem er sie in eine Konstellation des Unbehagens und des Schocks überführt. Auf diese Art könnten seine Filme als Kritik verstanden werden, die mit Mitteln der Verkehrung und Überzeichnung die sogenannte sexuelle Revolution weder ablehnt noch gänzlich affirmiert, sondern viel eher die Stereotypisierung und verhärteten Fronten bezüglich ihrer Diskursformen

(durchaus parodistisch) in den Blick bekommen will. Dabei sind es nicht nur die zumindest in den ersten beiden Filmen zwar durch die Figurenkonstellation hervorgerufenen, aber größtenteils latent bleibenden und nicht wirklich als offener Konflikt zu Tage tretenden provokativen Zuspitzungen – ‚jeder mit jedem‘, heißt das auch der Stiefvater mit der Stieftochter, Vater und Sohn mit der gleichen Frau? –, sondern gleichfalls die beschriebenen audiovisuellen Inszenierungsweisen, die jene unauflösbare Spannung adressieren, wie sie sich eben gerade in den ständigen Zuständen des In-Bewegung-Seins zeigt und herstellt.

Hasen- und Menschenjagd

Eine reichlich absurde Schlusswendung, an deren Ende die doch noch glückende Vereinigung des jungen Liebespaars steht, treibt diese zentrale Bewegungsdynamik auf die Spitze: Wir werden Zeuge einer (zweiteiligen) Jagd, in deren Verlauf es doch noch zu einem direkt ausagierten Konflikt zwischen der elitären Gesellschaft um Maurice und den jungen Wilden um Brian kommt. Leslie sie quasi ständig begleitender Hase büxt aus, woraufhin der eben noch lauthals das Feuerwerk feiernde und nun in Großaufnahme ins Bild gesetzte Fettwanst die Partygäste in Aufruhr versetzt: „Fangt den Hasen!“ Als ob man sehnsüchtig auf ein wenig Aufregung gewartet hätte und die Lust am Spektakel noch nicht befriedigt sei – „Endlich passiert was!“, sagt einer –, setzt man sich hektisch in Bewegung. Menschen springen auf, kriechen über den Boden, laufen durcheinander und strömen dann aus dem Gebäude in das großzügige Gartengelände. Dort wird das menschliche Stimmengewirr von einem scharfen Bellen zerschnitten – Hunde! Noch werden sie von einer Gruppe draußen wartender Chauffeure an der Leine gehalten.

In Totalen und Halbtotalen sehen wir die wuselige Menge Rasen und Büsche absuchen, während Brian und seine Freunde das Geschehen in aller Ruhe auf einer Wiese liegend beobachten. Doch die Dynamik ist erneut zweischneidig, und dass es eher nicht um das wohlwollende Einfangen von Leslie's geliebtem Kaninchen geht, das macht nun spätestens eine Serie von zwischen-geschnittenen Großaufnahmen deutlich – Kaninchen, Hund, das ernst versteinerte Gesicht eines der jungen Männer. Das gesuchte Tier wird dann auch gefunden, aber sogleich wieder losgelassen, genau wie die Hunde, die es nach kurzer Hatz und unter den Augen der schockierten Leslie zerfleischen. Die wilde Bewegungsdynamik kommt kurz zur Ruhe, die Kamera fährt langsam die gaffende und verhalten den Vorfall kommentierende Menschenschar ab, bevor die Szene wieder Fahrt aufnimmt und das Jagen von neuem beginnen kann:

Das eben durch Großaufnahmen eingeführte und sichtbar wütende Mitglied von Brians Clique setzt sich in Bewegung und verpasst dem Festival-Leiter, nachdem dieser als Reaktion auf des Häschens Tod anfängt laut loszulachen, einen Schlag ins Gesicht. Ein kurzer Tumult mündet in einer erneuten Verfolgungsjagd, die nun schwer atmende Menge verfolgt den ‚Übeltäter‘ einen Hügel hinauf.

Als Leslie stolpert, schmeißt sich Brian auf sie, um sie vor der sie zu zertrampeln drohenden Meute zu schützen. Kurz schaut man der rennenden Gesellschaft noch hinterher, dann kommt es auf der Wiese liegend zu einem langen Kuss. Ausgerechnet in der Hetzjagd findet das Paar – dem klassischen Actionfilm-Finale durchaus nicht unähnlich – endlich zueinander, auch weil es gewissermaßen aus der Bewegung aussteigt bzw. seine ganz eigene Dynamik findet: gemeinsam über den Boden rollend geht es dem Geschlechtsakt entgegen, der in einem seltsam verdoppelten, ähnlich der beschriebenen Bewegungsdynamiken zwischen dem Enthusiasmus eines befreiten Lachens und einem verzweifelt-ängstlichen Weinen changierenden Schrei kulminiert.

MÄDCHEN MIT GEWALT – Das Spiel ist aus

Nach dem präzise auf Zwischentöne bedachten MÄDCHEN, MÄDCHEN und dem kruden, aber in seinem Schematismus durchaus entlarvenden HÄSCHEN IN DER GRUBE macht Fritz im Sommer 1969 einen Film, der nicht nur die Verwendung eines relativ klar definierten und eng begrenzten Schauplatzes, innerhalb dessen eine ausgeprägte, die Dramaturgie erst herstellende Bewegungsdynamik vorherrscht, auf die Spitze treibt, sondern damit auch die in den vorangegangenen Filmen immer präsent, aber ambivalent gehaltene sexuelle Gewalt- und Machtausübung explizit werden lässt.

Bereits die ersten fünfzehn Minuten von MÄDCHEN MIT GEWALT machen das deutlich. Eingeleitet von einer sich unter den Augen zweier Männer und dem treibenden Psychedelic Rock der Band Can langsam wieder anziehenden Frau, begleiten wir Mike (Arthur Brauss) und Werner (Klaus Löwitsch) auf einer Autofahrt durch München.¹¹ Ein konkretes Ziel scheint es nicht zu geben, vielmehr befinden sich die zwei Protagonisten auf der Jagd. Ihre Beute: Frauen. Aggressiv und rücksichtslos werden diese angeflirtet, mitgenommen, verfolgt, zurückgelassen, belästigt.

¹¹ Stärker noch als in den beiden vorhergehenden Filmen wird in MÄDCHEN MIT GEWALT vor allem auch die motorisierte Fortbewegung zentral.



Abb. 5: Der Kampf um „die Kleine im gelben Kleid“ beginnt mit einem rasanten Kartrennen (MÄDCHEN MIT GEWALT).

Ein Schnitt überführt die unangenehme Spannung in eine äußerst dynamische Szene auf einer Kartbahn-Rennstrecke. Beinahe ausschließlich aus Nahen und Großaufnahmen der fahrenden Protagonisten bestehend, entspinnt sich zwischen Mike und Werner sowie einem jungen Mann auf dem Asphalt weniger ein Wettrennen als ein Kampf um „die Kleine im gelben Kleid“ (Abb. 5). Jene, die Anders-Figur, scheint die Aufmerksamkeit trotz der riskanten Manöver der Männer, die versuchen, sich gegenseitig von der Strecke abzubringen, sichtlich zu genießen. Als Werner und der noch junge, von Rolf Zacher verkörperte Konkurrent kollidieren, hilft sie ersterem beim Wiederanlassen seines Kart-Motors. Die wilde Fahrt geht noch ein bisschen weiter, bevor es am Streckenrand erneut zu einem kurzen, handgreiflichen Konflikt kommt, man dann aber auf Vorschlag des jungen Anführers der Studenten-Clique, Rolf, beschließt, den Streit statt mit Fäusten lieber bei einem Bier in der Kneipe aufzulösen: „Ich bin ein Verfechter des Geistes.“

In der Kneipe dann drängen sich Mike und Werner, die sich ob ihrer unterschiedlichen Einschätzung der Situation erstmals selbst ein wenig in die Haare kommen und als charakterlich sehr unterschiedlich gezeichnet werden, der Clique regelrecht auf. Als es zum Baden an einen Baggersee gehen soll, kaufen die beiden Bier und nehmen Alice, „die Kleine im gelben Kleid“ eben, in ihrem Auto mit. Sie gaukeln ihr eine Abkürzung vor und fahren in eine andere, abgelegene Kiesgrube.

Spätestens ab hier wird MÄDCHEN MIT GEWALT zu einem bösen und oft schwer erträglichen Film. Während Alice noch glaubt, dass ihre Freunde bald da sein werden, wird der Zuschauer bereits früh durch eine die männliche Schaulust auf die Spitze treibende Bade-Sequenz in die lüstern-brutalen Pläne der beiden Männer eingeweiht. Wieder und wieder wird der verdoppelte *male gaze* der jungen Frau, die langsam ahnt, dass sie in eine Falle geraten ist, nicht nur gegenübergestellt, sondern auch die dahinterstehende Begierde ausgesprochen, vor allem vom kaum noch an sich halten könnenden, im Vergleich zum abgebrühten Mike deutlich impulsiveren Werner. („Macht mich das geil.“ „Mann, bin ich spitz.“ „Ich muss das jetzt haben.“)

Anders als in MÄDCHEN, MÄDCHEN und HÄSCHEN IN DER GRUBE, in denen das männliche grenzüberschreitende Verlangen eher als eine latente Provokation ständig mitschwingt, aber nur in vereinzelt Situationen und kleinen Gesten tatsächlich konkret in Ton und Bild gesetzt wird, scheint hier alles, auch was die insgesamt deutlich freigesetzteren Schauwerte angeht, auf dem Tisch zu liegen. Trotz (oder gerade aufgrund) der nun noch stärkeren Verengung des Handlungs- und Bildraums überlebt die in den ersten beiden Filmen allgegenwärtige und hier zuvörderst in der Kartrennen-Szene so präsente, zwischen Gefahr und genießerischem Enthusiasmus doppeldeutig schimmernde Bewegungsdynamik auch in ebendieser Kiesgrube, obgleich sie nun gewissermaßen endgültig und mit verheerenden Folgen gegen sich selbst gerichtet wird.

Im Zentrum steht dabei eine knapp fünfminütige, genau in der Mitte der Erzählzeit angesetzte Vergewaltigungsszene. Eingeleitet wird diese durch ein Spiel, das die drei Protagonisten beginnen zu spielen. Bezeichnenderweise handelt es sich dabei – zumindest erst einmal – nicht um das in MÄDCHEN, MÄDCHEN wie auch in HÄSCHEN IN DER GRUBE so prominent gesetzte Fangen, sondern um Verstecken. Gleichzeitig ist dieses Spiel auch kein wirkliches Spiel, sind ihm doch von Anfang an starke und offensichtliche Asymmetrien, sowohl was die Chancen als auch die Freiwilligkeit der Teilnehmer angeht, eingeschrieben: Alice willigt nur ein, weil die beiden Männer ihr Hoffnung machen, dass, wenn sie gewinnen sollte, sie ihrem Wunsch, nach Hause gefahren zu werden, doch noch nachkommen würden. Doch wie sich schnell herausstellt, kann Alice hier nur verlieren.

Das gilt besonders auch in Hinblick auf ihre Bewegungen, die die Männer quasi ständig unter ihrer Kontrolle haben. Die weibliche Hauptfigur ist nun wirklich jenes ‚Häschen in der Grube‘, dessen Radius man durch einen Feuerkreis beschränken oder welches man durch einen Steinwurf in die falsche Richtung locken kann. Und das man dann eben doch auch jagen kann: Als die Rollen wechseln und Alice mit Verstecken an der Reihe ist, setzt Mike sich ins

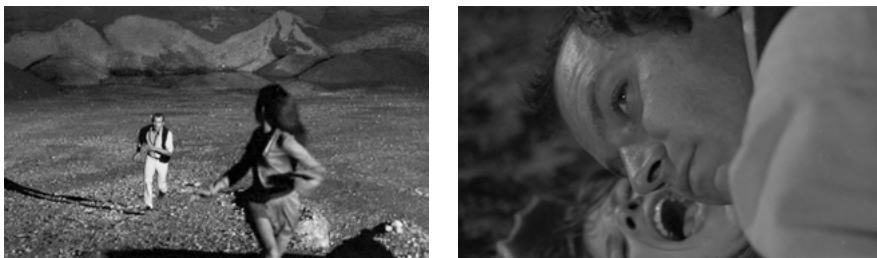


Abb. 6: In der Kiesgrube ist das Fangen kein Spiel mehr. Alice wird vergewaltigt (MÄDCHEN MIT GEWALT).

Auto, leuchtet sie mit den Scheinwerfern an und hetzt Werner auf sie: „Hol sie dir! Lauf, das ist deine letzte Chance!“ In einer langgezogenen Sequenz verfolgt Werner Alice, auch das letzte Fünkchen spielerischer Leichtigkeit wird nun zu bitterem Ernst. Zwischen den im Dunklen lila leuchtenden Kiesbergen kann Alice sich noch ein paar Mal befreien und weiterlaufen, doch dann bekommt Werner sie zu greifen, schmeißt sie auf den Boden und beginnt sich an ihr zu vergehen (Abb. 6).

Die Kamera setzt das Geschehen in immer näher an den Vergewaltiger und sein sich wehrendes Opfer heranrückenden Einstellungen ins Bild. Parallel dazu montiert sehen wir Mike, wie er ins Auto steigt und in Schlangenlinien auf die anderen beiden zufährt, wodurch die Szene zusätzlich (speziell durch die leuchtenden Scheinwerfer) dynamisiert wird. In Nahen sieht man das Öffnen des Hosenstalls, das Aufreißen des Kleides der Frau, offene Münder und wippende Hüften. Durch die Schläge, die Alice und Werner sich gegenseitig verpassen, wird das Geschehen auf der Tonspur noch einmal deutlicher rhythmisiert, während das verzweifelt-weinerliche Schreien und Stöhnen Alices sich mit dem aufkommenden Lachen Werners und dem stummen Orgasmus Mikes im Auto nicht nur vermischt, sondern zu einer für die gesamte Poetik der Filme Roger Fritz' typischen, auf perfide Art doppeldeutigen Collage wird.

Während MÄDCHEN, MÄDCHEN und HÄSCHEN IN DER GRUBE dieses Changieren und das damit verbundene Zuschauergefühl der Unentscheidbarkeit noch als einerseits subtil tarierte, andererseits grob geschnitzte provokative Offenheit in Bezug auf sexuelle Ausbeutungsverhältnisse einbetteten, wird es in MÄDCHEN MIT GEWALT zu schockierender Konkretheit geführt: die Vergewaltigung ist hier definitiv eine Vergewaltigung. Sie wird nicht durch einen Schnitt oder eine Blickkonstruktion angedeutet, sondern Teil der doppeldeutigen Bewegungsdynamik, die sich in den beiden vorhergehenden Filmen zwar im Kon-



Abb. 7: Es gibt kein Außen mehr (MÄDCHEN MIT GEWALT).

text entsprechender Andeutungen entfaltet, dabei aber nie direkt mit solch expliziten und brutalen Handlungen verbunden war.

Durch diese Verschiebung perspektivieren sich die Filme gerade auch in ihrem Umgang mit dem Thema sexuelle Gewalt noch einmal neu, buchstabiert MÄDCHEN MIT GEWALT so doch gewissermaßen das aus, was in MÄDCHEN, MÄDCHEN und HÄSCHEN IN DER GRUBE immer auch Thema war und in den Inszenierungsweisen von Zwischenräumen und den Dynamiken der Fortbewegung sowie der schlussendlichen Konsolidierung der Paarbeziehung zumindest in ihrer Ambivalenz vorgeführt wurde: eine männliche Begehrensstruktur nämlich, die auf dem macht- und gewaltvollen Zugriff auf Frauenkörper fußt. Die Dynamik des Schocks in HÄSCHEN IN DER GRUBE und des Zirkulären am Ende von MÄDCHEN, MÄDCHEN verbinden sich hier nun zu einer teuflisch-zynischen Perspektivierung. Während Andrea und Leslie gewissermaßen noch ‚davonkommen‘, können die Bewegungen Alices letztendlich nur solche des Bleibens und Ausharrens sein. Die Kiesgrube, die auch die beiden männlichen Protagonisten, die sich im weiteren Verlauf noch einen erbittert-brutalen, blutigen Kampf liefern, in der Gewalt an sich und aneinander bindet, kennt so sehr kein Außen mehr (Abb. 7), dass die Autorität in Form zweier zum Schluss des Films wegen der Lappalie eines brennenden Autoreifens aufmerksam gewordenen Hubschrauber-Polizisten nur noch als Witz auftreten kann.

Bewegung ist in MÄDCHEN MIT GEWALT letztendlich nur noch als allumfassender Teufelskreis zu denken, der immer darauf hinausläuft, dass die Frau

zum Opfer männlicher sexualisierter Machtausübung wird. Wie ein Lehrstück buchstabiert der Film diese Logik aus: angefangen bei der gestellten Falle, die wie zwangsläufig auf die Vergewaltigung hinauslaufen muss, über ein (*p*)*re-enactement* eines potentiellen Ermittlungs- und Prozessverlaufs, während welchem Mike Alice klar macht, dass auch an dessen Ende ein erneuter Missbrauch stehen würde; über die Entschuldigung Werners, der sich als der den psychotischen Zugriff Mikes verhindernder Retter aufspielt und Alice dann selbst ein zweites Mal vergewaltigt, steht am Ende die Aufgabe jeglichen Widerstandes der weiblichen Figur: sie steigt mit den Männern erneut ins Auto, zu dritt fahren die geschundenen Körper los, der Polizeihubschrauber hebt ab, es wird abgeblendet, bevor wir die Kiesgrube überhaupt verlassen haben können.

Filmografie

BANDE À PART. Reg. Jean-Luc Godard. F 1964.

BOCCACCIO 70. Reg. Vittorio De Sica/Federico Fellini/Mario Monicelli/Luchino Visconti.
I/F 1962.

EROTIK AUF DER SCHULBANK. Reg. Hannes Dahlberg/Roger Fritz/Eckhart Schmidt. BRD 1968.

HÄSCHEN IN DER GRUBE. Reg. Roger Fritz. BRD 1968.

JET-GENERATION. Reg. Eckhart Schmidt. BRD 1968.

MÄDCHEN, MÄDCHEN. Reg. Roger Fritz. BRD 1967.

MÄDCHEN MIT GEWALT. Reg. Roger Fritz. BRD 1970.

TÄTOWIERUNG. Reg. Johannes Schaaf. BRD 1967.

VERSTUMMTE STIMMEN. Reg. Roger Fritz. BRD 1962.

ZIMMER IM GRÜNEN. Reg. Roger Fritz. BRD 1964.

ZUCKERBROT UND PEITSCHEN. Reg. Marran Gosov. BRD 1968.

ZUR SACHE, SCHÄTZCHEN. Reg. May Spils. BRD 1968.