Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 40 (1988)
Heft: 3

Rubrik: Spielfilme

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 10.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

getragen wird, stellt das Selbstverständnis etablierten Bürgertums ins Licht. Auch der Begriff «Heimat» wird hinterfragt: Ist nicht, was uns als lieb und bedenkenswert in Erinnerung bleibt, oft unabhängig von patriotischen Werten? Weshalb sich also – nach der Flucht vor «der» Epidemie – nicht an das vielfältige, unkonventionelle (das uns Fremde vorleben) erinnern?

Schertenleibs Schweizer in Wien erinnern sich anders; sie versammeln sich zum Schweizer Filmwochenende (wo österreichische Gäste sie anerkennend als «die Besten» preisen), essen im «Wilhelm Tell» ihr Fondue und Schnitzel mit Pommes frites und krönen das Jahr mit der 1.-August-Feier.

Trotz Längen bei den Interviewsequenzen und einer etwas hinkenden Montage ist Schertenleibs Film ein höchst amüsanter, unverkrampfter Film, der festgefahrene Sehweisen, ohne dadurch aggressiv zu werden, in Frage stellt.

Übrigens ist Christof Schertenleib der einzige «Jungfilmer», von dem in Solothurn zwei Filme zu sehen waren (Heimvorteil als Solothurner?): neben der «Schweizer Epidemie» noch das nur zwei Minuten lange Porträt eines leider nicht schönen Schweizers *«Leider kein schöner Schweizer»*. Demzufolge scheint es ein Schweizer Schönheitsideal zu geben, mit dem der Autor sich schon rein äusserlich nicht identifizieren kann. So bleibt ihm zur Stillung seines Heimwehs die Bergkulisse und das weihehaft illuminierte Käsedreieck. ■

SPIELFILME

Pierre Lachat

Aus allem raus und mitten drin

Schweiz 1988.
Regie: Pius Morger
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 88/31)

Sieben Jahre trennen die beiden Filme von Pius Morger «Zwischen Betonfahrten» und jetzt «Aus allem raus und mitten drin», und beim einzelnen wie in Gruppen sind sieben Jahre eine ominöse Frist, die Veränderungen von Grund auf zulässt. Nicht in melodramatischer Ausdrücklichkeit, aber implizit fragt denn auch der neuere von den beiden Filmen danach, wie weit es unterdessen jene gebracht haben, die im ältern Film als Generation von 1980 mit dem Anspruch auftraten, nach dem Verebben der Bewegung von 1968 die neuen und natürlich wieder einmal einzig wahren Revolutionäre, rein und hart zu sein. Und wenn ich diesen Film «Aus allem ...» auf persönliche Art zu lesen versuche – als einer, der zu Beginn der Achtziger durch die Gnade der frühen Geburt schon mehr dem Kompromiss als dem Konflikt zuneigte –, dann kommt es mir vor, als wollte Morger feststellen: Da kehren sie doch tatsächlich wieder heim in die Normalität der spätindustriellen Gesellschaft und Zivilisation, die Strassenkämpfer von damals, und es scheint unabwendbar, dass sie sich ihren Problemchen privater und beruflicher Natur zuwenden, die sie während Jahren hintangestellt haben; und unvermeidlicherweise kommt im Revoltierenden wieder der alte Kleinbürger zum Vorschein.

Wobei mich der Film in seinen entscheidenden Aussagen unscharf dünkt, oft widersprüchlich und zweideutig, schwankend zwischen freiwilligem und unfreiwilligem Humor. Doch passt das wiederum ganz gut auf die Lage seiner Protagonisten, bei denen alles unentschieden, nach allen Seiten hin offen bleibt. Wenn da mancher Darsteller in den Gestus und die Diktion eines Dialektfilms der fünfziger Jahre zurückfällt – ist das dann kritische Ironie, oder merkt Morger einfach nicht, wie seine schwache Führung der Schauspieler ihm mitspielt?

Da wohnt denn also eine junge Frau wieder bei der Mutter, die eine «lässige Loge» hat, und befasst sich ohne rechtes Ergebnis mit den Fragen einer allfälligen Renovation ebendieses Hauses und zugleich mit einer «politisch unheimlich wichtigen» Broschüre über neue Wohnformen, wo doch die Heldin eben erst in die alten zurückgefallen ist. Ihr Freund will im Mief der Roten Fabrik ausgerechnet für unvergessliche Opernnächte sorgen – «Oper einmal anders», das heisst auch: Rote Fabrik einmal anders. Alles ist möglich, umkehrbar, verkehrbar geworden. Die fragliche Broschüre wird in einer alternativen Druckerei gedruckt, was einen der etwas ältern unter den dort Beschäftigten in Nöte mit jüngern bringt, die den Auftrag als zu wenig lukrativ kritisieren; und das wiederum hat zur Folge, dass der Ältere die Druckerei anzündet, und zwar in einer melodramatischen Verzweiflung, die mich lächert, und vielleicht hat es der Autor auch so gemeint. Konflikte, wie man sieht – jedenfalls –, die einer Seifenoper gut anstünden.

Patrick Lindenmaier hat das alles besser fotografiert, als es Morger meines Erachtens verdient, und wenn immer die Figuren ausser Sicht geraten und in bestechenden Bildern das

ungerührte Voranschreiten der gesellschaftlichen und zivilisatorischen Maschinerie gezeigt wird, geschieht wirklich etwas. In den sieben Jahren seit den «Betonfahrten», seit den unvergesslichen Opernnächten auf den Strassen Zürichs hat sich nichts in diesem Bereich geändert, neue Möglichkeiten des Fahrens durch den Beton werden immer noch erschlossen. Nur das Bewusstsein und das Verhalten der Helden jener schon etwas fernen Kämpfe ist anders geworden, aber das von Grund auf. ■

Verena Berchtold

Arachne oder
Die gottlose Schöpfung

Regie, Buch, Kamera Schnitt und Ton: Daniel Farine, Franziska Rutishauser, Ingeborg Schaller; Musik: Bearbeitung von Werken Meredith Monks durch die Autoren; Darstellerinnen: Marilena Di Nardo, Teresia Benz; Produktion und Verleih: Schweiz 1987, 16 mm, Farbe, 6 Min., Schule für Gestaltung, Bern.

Die griechische Göttin Pallas Athene wacht (auch heute noch) über die Spinn- und Webkunst. Als sie die Kunstfertigkeit der Weberin Arachne in der Fabrik (Leinenweberei Bern) wahrnimmt, fordert sie diese zum Wettbewerb. Während die Göttin die Heldentaten ihrer Vergangenheit preist, schafft Arachne mit ihrem Stoff die Geschichte der von Zeus Verführten. Erzürnt verwandelt Athene ihre Herausforderin darauf in eine Spinne. Infragestellen des industriellen Kreislaufes als Werkzeug der Macht (Zeus) geht nicht straflos aus.

Der von zwei Schülerinnen und einem Schüler der Schule für Gestaltung Bern unter Betreuung von Kursleiter Christian Iseli («Le terroriste suisse») erarbeitete Film überzeugt zwar von der Technik, nicht aber von der Umsetzung der Story her; die «Materialisierung» der Athene in der Fabrikhalle wirkt aufgesetzt.

Die an einem einzigen Drehtag erstellten Bilder sind in ihrem Spiel mit Tiefenschärfe und atmosphärisch ausgeleuchteten Halbnah- und Grossaufnahmen von Spindeln und Maschinenteilen dicht und überzeugend. Durch die der Musik von Meredith Monk folgende Montage, die den Rhythmus der Lowkey-Bilder bestimmt, wird eine sowohl poetische wie auch eindringliche Wirkung erreicht. ■

Franco Messerli

Casting

Regie und Buch: Jean-Luc Wey; Kamera: Edwin Horak und Olivier Frei; Schnitt: Helena Gerber; Musik: Daniel Gerchman; Darsteller: Maria Blanco, Michel Voita, Pierre-André Sand u. a.; Produktion: Schweiz 1987, Strada Films, Genf, 35 mm, Farbe, 10 Min.; Verleih: offen (J.-L. Wey, 7, rue Liotard, 1202 Genf).

Sandra (Maria Blanco), eine junge Schauspielerin, die gerne zum Film möchte, nimmt an einem 'Casting' (= Probeaufnahmen zur Selektion der Darsteller/innen) für einen Werbespot für die Mayonnaise MAYOLIGNE teil. Obwohl sie sich dabei sehr Mühe gibt, ist der leicht enervierte Regisseur (Michel

Voita) hinter dem Video-Schaltpult nie damit zufrieden, wie sie besagte Mayonnaise aufs Brot streicht. Durch die vielen Wiederholungen dieser Szene ermüdet, träumt Sandra, Marylin Monroe zu sein, und zwar, wie könnte es anders sein, in der mittlerweilen schon zum Gemeinplatz gewordenen Lüftungsschacht-Szene aus «The Seven Year Itch».

Bei den eigentlichen Aufnahmen für den TV-Spot muss Sandra im trauten Studio-Heim ihrem geschniegelten Ehemann MAYOLIGNE verabreichen, während die adretten Kinderchen dieser bedeutungsschwangeren Handlung begeistert zustimmen. Doch mit der Zeit verlieren die Beteiligten vor und hinter der Kamera das Interesse an der Anpreisung dieser Mayonnaise und das Ganze artet in ein anarchisches Happening aus. Dazwischen sieht man Sandra in diversen grossen Kinorollen, etwa als Michèle Morgan in «Quai des Brumes» oder als Faye Dunaway in «Bonnie and Clyde».

Parodie auf Werbespots: Maria Blanco in «Casting».

«Casting» ist Jean-Luc Weys erster Film. Wey hat bisher als Kameramann sowie Regieassistent (u. a. bei Goretta) gearbeitet und daneben auch Industrie- und Werbefilme hergestellt. Wie man sieht, kennt er das Metier, und daher ist es denn auch nicht erstaunlich, dass sein Kurzfilm in jeder Hinsicht technisch perfekt gemacht ist. Aber auch inhaltlich hat mir seine unterhaltsame, mit originellen Einfällen gespickte Mini-Komödie gut gefallen. Durch die Thematisierung der Produktion eines TV-Spots wird auf witzig-ironische Weise die tendenzielle Absurdität dieser Art von Werbung deutlich.

Daneben möchte «Casting» – nach Aussagen seines Autors – auch zwanglos aufzeigen, wie weit oft unsere Tätigkeiten und unsere Wünsche auseinanderklaffen, und wie schwer man es hat, seine «künstlerischen» Aspirationen mit den vielgeschmähten Sachzwängen des Alltagslebens unter einen Hut zu bringen. ■

Bruno Loher

L'effet K.

Regie und Buch: Daniel Calderon; Kamera: Yves Pouliquen; Schnitt: Didier Pierat; Ton: Denis Sechaud; Darsteller: Laurent Deshusses; Produktion: Schweiz 1987, Tlaloc Films, 35 mm, schwarz-weiss, 12 Min.; Verleih: Tlaloc Films, 20 bis, rue Général-Dufour, Genève.

Wer nach dem Lesen des Filmtitels den voreiligen Schluss zieht, beim «L'effet K.» handle es sich um eine Erscheinung, die vor allem den Leser der Brechtschen Prosa befalle, der hat weit gefehlt. Die Geschichten des berühmten Herrn Keuner haben damit rein gar nichts zu tun. Der K.-Effekt ist ein urfilmisches Phänomen.

Es dürfte keinen Regisseur geben, der zu Beginn seiner Laufbahn nicht einige Kurzfilme gedreht hat. Kurzfilme sind Fingerübungen und obendrein die beste Gelegenheit für den zukünftigen Meister, sich mit dem filmischen Instrumentarium vertraut zu machen. Selten widmet aber ein Regisseur einem solchen filmischen Werkzeug eine eigene Schöpfung, wie dies Daniel Calderon in seiner Etüde mit dem Titel «L'effet K.» tut.

1922 prägte der russische Filmtheoretiker und Regisseur Lew Kuleschow einen Begriff, der in der Filmwelt den Namen «Kuleschow-Effekt» erhielt. Kuleschow beschäftigte sich mit Montageexperimenten und widmete eingehende Studien dem, was heute in der Filmtheorie das Kontexttheorem genannt wird. Der zentrale Gedanke dieser Theorie ist, dass in einer Analogie zur gesprochenen Sprache und zum Wort die einzelne Einstellung ihre Bedeutung erst im Zusammenhang mit der vorhergehenden und der nachfolgenden Einstellung erhält. Wie in der Sprache das Wort eine Komponente des Satzes ist, so ist die Einstellung im Film eine Komponente einer Konstruktion, des «Montage-Satzes». Damit ist aber noch nichts über die Art und Weise der Strukturierung, die den Satz in der Sprache bzw. den Montage-Satz im Film ausmachen, gesagt: Die Analogien sind nicht total!

Das berühmteste Beispiel eines solchen Kontextphänomens ist der sogenannte Kuleschow-Effekt. Dabei handelt es sich um eines der meistdiskutierten Film-Experimente, von dem es allerdings ausser variierenden Berichten keine Belege mehr gibt. Pudowkin schreibt in seinem Buch «Filmregie» folgendes dazu:

«Kuleschow machte mit mir zusammen einen interessanten Versuch. Wir entnahmen irgendeinem

Film verschiedene Aufnahmen des bekannten russischen Schauspielers Mosjukhin. Wir wählten Aufnahmen, die keinen besonderen Ausdruck hatten, Grossaufnahmen des unbewegten, ruhigen Antlitzes. Diese Aufnahmen, die einander sehr ähnlich waren, montierten wir mit anderen Filmstücken in drei verschiedenen Kombinationen. In der ersten Kombination folgte auf die Grossaufnahme des Schauspielers die Aufnahme eines Tellers Suppe auf einem Tisch. Ganz offensichtlich schaute Mosjukhin die Suppe an. In der zweiten Kombination wurde dem Bild Mosjukhins die Aufnahme eines Sarges mit der Leiche einer Frau beigefügt; in der dritten folgte auf die Grossaufnahme die Aufnahme eines kleinen Mädchens, das mit einem Teddybär spielt. Als wir die drei Kombinationen dem Publikum, dem wir unser Geheimnis nicht verraten hatten, vorführten, war die Wirkung ungeheuer. Das Publikum war von der schauspielerischen Leistung Mosjukhins hingerissen. Man wies auf die tiefe Nachdenklichkeit seiner Stimmung über der vergessenen Suppe hin, man war gerührt und bewegt über die Trauer seines Antlitzes angesichts der Toten und bewunderte das sanfte Lächeln, mit dem er dem spielenden Mädchen zuschaute. Nur wir wussten, dass in allen Fällen der Gesichtsausdruck der nämliche gewesen war.»

Daniel Calderon konnte der Versuchung nicht widerstehen, Kuleschows Experiment noch einmal zu wiederholen. Er erklärt den verschwundenen Experimentalfilm von Kuleschow als wiederaufgetaucht. Und da die neun Einstellungen des Kuleschow-Effekts selbst für einen Kurzfilm etwas kurz sind, macht er sich in seinem filmischen Essay daran, den Weg nachzuvollziehen, den die verloren geglaubte Kopie des Films gegangen sein könnte. Er zeigt, was hätte geschehen können, wenn die neun Einstellungen den Amerikanern, den Franzosen oder den Japanern in die Finger geraten wären, und testet Kuleschows Effekt bis in seine Extreme.

Allerdings ist bei Calderon alles etwas opulenter; statt einer Suppe ein gedeckter Tisch, statt einem nüchternen Sarg ein exklusives Modell mit Samt und Seide, statt einem spielenden Mädchen ein ganzes Kinderzimmer. Vor lauter dekorativem Reichtum ist das Experiment als solches kaum mehr zu erkennen. Selbst auf denjenigen, der sich schon mit dem Kuleschow-Effekt auseinandergesetzt hat, wirkt alles etwas verwirrend.

Aber Calderon hat seine Fingerübung mit soviel Humor und Eleganz inszeniert, dass ihm dieser Verlust an Klarheit ohne weiteres verziehen wird. Mit bestechend schönen Bildern hat er zum Thema eine amüsante filmische Fantasie komponiert. Ob Laurent Deshusses beim Anblick des spielenden Kindes oder gar der nackten Frau (in der französischen Version vom Effekt K.) nun lächelt oder nicht, sei dem jeweiligen Zuschauer überlassen. Eines ist aber sicher, wer den Effekt von Kuleschow nicht kennt, für den ist «L'effet K.» eine Anregung, sich mit dieser für die russischen Formalisten wie Eisenstein oder Pudowkin so fundamentalen Theorie auseinanderzusetzen. Wenn es auch Daniel Calderon kaum gelingen dürfte – Kuleschow hat damit die Filmwelt revolutioniert! ■

KURZ NOTIERT

Preise am Freiburger Dritte-Welt-Festival

ys. Am vierten «Festival de films du tiers-monde» in Freiburg hat eine internationale Jury drei Preisträger erkoren. Der mit 10000 Franken dotierte Preis der Stadt Freiburg ging je zur Hälfte an Souleymane Cissé (Mali) für den Film *«Yeelen» (Das Licht)* und an Tian Zhuangzhuang (China) für die Produktion *«Der Pferdedieb»*. Den Swissaid-Spezialpreis von 3000 Franken erhielt Idrissa Ouedraogo (Burkina Faso) für den Film *«Yam Daabo» (Die Wahl)*. Ihren Spezialpreis vergab die Jury an *«Vera»* von Sergio Toledo (Brasilien) (vgl. ZOOM 24/87).

Verena Berchtold

Senza

Regie: Horst Züger; Buch: Maya Lüscher, H. Züger; Kamera und Beleuchtung: Franz Kälin; Schnitt: Manuela Stingelin; Darsteller: Michael Gempart, Luana Notarpietro, Pasquale Perotta, Carolina Messina, Maya Lüscher; Produktion: Schweiz 1987, Gaetano Romano, 16 mm, Farbe, 35 Min.; Verleih: SELECTA, Freiburg.

«Mein Baum trägt rote Blätter / die Nächte werden lang / und stürmisch ist das Wetter / wir haben Erntedank»; die zehnjährige Rosita müht sich ab mit diesen Zeilen, die ihre eigene Grammatik haben, für deutschsprachige Viertklässler gerade noch verständlich sind. Rositas Muttersprache aber ist Italienisch, und so hilft sie sich damit, dass sie dem Lehrer mit einem temperamentvoll vorgetragenen Frühlingsgedicht auf italienisch antwortet.

Rosita ist Einzelkind, beide Eltern arbeiten in der Fabrik; die Familie ist froh, wenigstens am Abend italienisch sprechen zu können. Zum Helfen bei den Aufgaben reichen die Deutschkenntnisse nicht aus. Rosita besucht auch die Italienerschule; der Vater hat vor, bald nach Italien in sein Dorf zurückzukehren. Die Mutter ist realistischer –

nach so langer Zeit wären sie auch dort nicht zu Hause. Hier in der Schweiz sind ihre Freunde, haben sie Arbeit. Aber wie lange noch?

Senza heisst «Ohne» – ohne Hilfe, ohne Möglichkeit, ihre Fähigkeiten zu entwickeln – stimmt das bei Rosita? Die Geschichte im Film gibt Hoffnung. Rosita lernt früh, dass sie nicht nachgeben darf, auf die Schule, aber auch die Forderungen der Eltern eingehen muss. Sie findet eine Möglichkeit, dass ein Schulkamerad ihr bei den Rechenaufgaben hilft. Der Vater aber verbietet ihr dies: «Du bist nicht dumm, wir müssen uns von niemandem helfen lassen.»

Der Lehrer-Schüler-Konflikt ist vorhanden – vom Lehrer her; die Kinder sollen ja fürs Leben lernen. Pflichtbewusst wird der Unterricht gehalten. Für Nachhilfestunden fehlen dem Lehrer aber Zeit und Lust. Rositas Vater versucht er zu überzeugen, dass das Mädchen nur weiterkommen kann, wenn es die Italienerschule aufgibt und von der einen zusätzlichen Deutschstunde profitiert. Der Vater wehrt sich, verständlicherweise. Der früheren Lehrerin fielen Rositas Leistungen auf; sie setzt sich bei ihrem Kollegen für mehr Verständnis ein.

Das in positiver Grundstimmung gehaltene Bild der Situation von Gastarbeitern und ihren Kindern ist sowohl vom Aufbau als auch von der Darstellung her in sich schlüssig. Es regt zur persönlichen Umsetzung an, auch dazu, das Fremde als Farbakzent im Alltag anzunehmen und sich darüber zu freuen. Nur so kann «Integration» erfolgreich sein, nicht als totale Anpassung und als Aufgehen im sattsam Bekannten. Horst Züger hat in seinem Film beide Seiten (die Schweizer und die Italiener) fein und prägnant beobachtet; es ist spürbar, dass er weiss, wovon er spricht: Er kennt die Situation sowohl im privaten wie auch im beruflichen Bereich als Webermeister in der Textilfabrik.

Ausser Michael Gempart und Maya Lüscher sind die Darstellerinnen und Darsteller ausgebildete Laien, die aus dem Gastarbeiterumfeld kommen. Zusätzliche Arbeit beim Drehen und Mängel in Führung und bei Übergängen sind zwar spürbar. Sie fallen aber nicht so stark ins Gewicht, dass der Film in seiner Aussage in Frage gestellt würde; Franz Kälins ruhige Kameraführung mit zurückhaltender Ausleuchtung und die Tonbetreuung durch Daniel Farine sorgen dafür. ■

Guido Münzel

Der letzte Mieter

Regie, Kamera und Schnitt: Stefan Jung; Computer-Technik: Walter Stulzer; Ton: Dieter Lengacher, Felix Singer; Darsteller: Luc Schädler, Mauro Sannitz; Produktion: Schweiz 1987, Stefan Jung, 16 mm, schwarz-weiss, 15 Min.; Verleih: offen (St. Jung, Rotachstrasse 1, 8003 Zürich).

Stefan Jung (29), eigentlich Kameramann, der als Assistent schon an verschiedenen Schweizer Produktionen beteiligt war, hat einen eigenwilligen und bissigen Film gemacht. Er greift die Thematik aus F. W. Murnaus Film «Nosferatu» wieder auf und stellt durch das Einfügen einiger Sequenzen aus dem Stummfilm einen bewussten Bezug zu diesem her.

Im Film «Der letzte Mieter» zieht es den Vampir in die Stadt. Ein Immobilienhändler vermittelt ihm eine Liegenschaft als Absteige. Doch der Vampir findet sich in der Grossstadt nicht zurecht. Zwischen den Blechlawinen und Grossbaustellen erscheint er als antiquiertes Fossil, er hat nichts Bedrohliches mehr an sich, andere haben seine Funktion übernommen. Selbst der Spekulant plant seine Geschäfte ohne den Vampir und errichtet einen Neubau. Vampire braucht man nicht mehr zu fürchten. Sie sind alltäglich. Ob seiner Überflüssigkeit flüchtet der Vampir wieder aus der Stadt.

Der Regisseur erzählt eine geschlossene, witzige Geschichte und stellt sie in einen (film-)historischen und sozialpolitischen Zusammenhang. Die Bilder und die ihnen unterlegten Geräusche wirken unmissverständlich: die Liegenschaft beispielsweise, die der Makler dem Vampir zur Verfügung stellt, ist eines jener Häuser am Stauffacher in Zürich, Symbol rücksichtsloser, kapitalorientierter Baupolitik der Grossstadt.

Formal hat dieser Film durchaus experimentalen Charakter. Bewegte Bilder machen nur einen geringen Teil des Films aus. Seine Grundlage bilden schwarz-weisse Dias, welche ohne Überblendung zusammengeschnitten und mit Hilfe des Computers bearbeitet wurden. Die geschickte Montage schafft einen flüssigen Rhythmus. «Der letzte Mieter» ist kein Stummfilm, er verzichtet jedoch auf die gesprochene Sprache. Die stehenden Bilder unterstreichen die Bedeutung der Tonspur. Ihr Zusammenspiel hinterlässt klare Eindrücke. Sein Humor – frei von Zynismus – machen den Film wertvoll. ■

Lorenz Belser

Von der Freundschaft

Regie und Buch: Peter Merk; Kamera und Beleuchtung: Fränzlein Skimo; Schnitt: Giancarla de Catozzo; Musik und Ton: Susanne Benz; Darsteller: Batt Battleyson und Djamel Fekirini; Produktion: Schweiz 1987, Mikesch Film, 16 mm, Farbe, 50 Min.; Verleih: Mikesch Film, Postfach 1328, 6020 Emmenbrücke.

Das sieht zuerst ganz so aus, als wolle man uns auf den Arm nehmen: In einem zweieinhalbminütigen Vorspann sehen wir, quer über eine Landstrasse gefilmt, zwei Typen Flaschen in die Glasabfuhr werfen. Es scheppert übermässig. Statt Untertitel die Vorspannangaben, darunter auch die Kosten des Films: 6000 Franken. Kein Schnitt, die ganze Zeit. Dann zwei kluge Sätze, der eine anonym, der andere von Brecht: «Über der Welt / Sind die Wolken / Sie gehören zur Welt. / Über den Wolken ist nichts.» Und: «Der einsame Baum / Im Steinfeld / Muss das Gefühl haben / Dass alles umsonst ist.» Oder sind beide Sprüche von Brecht? Der Akademiker setzt sich gerade.

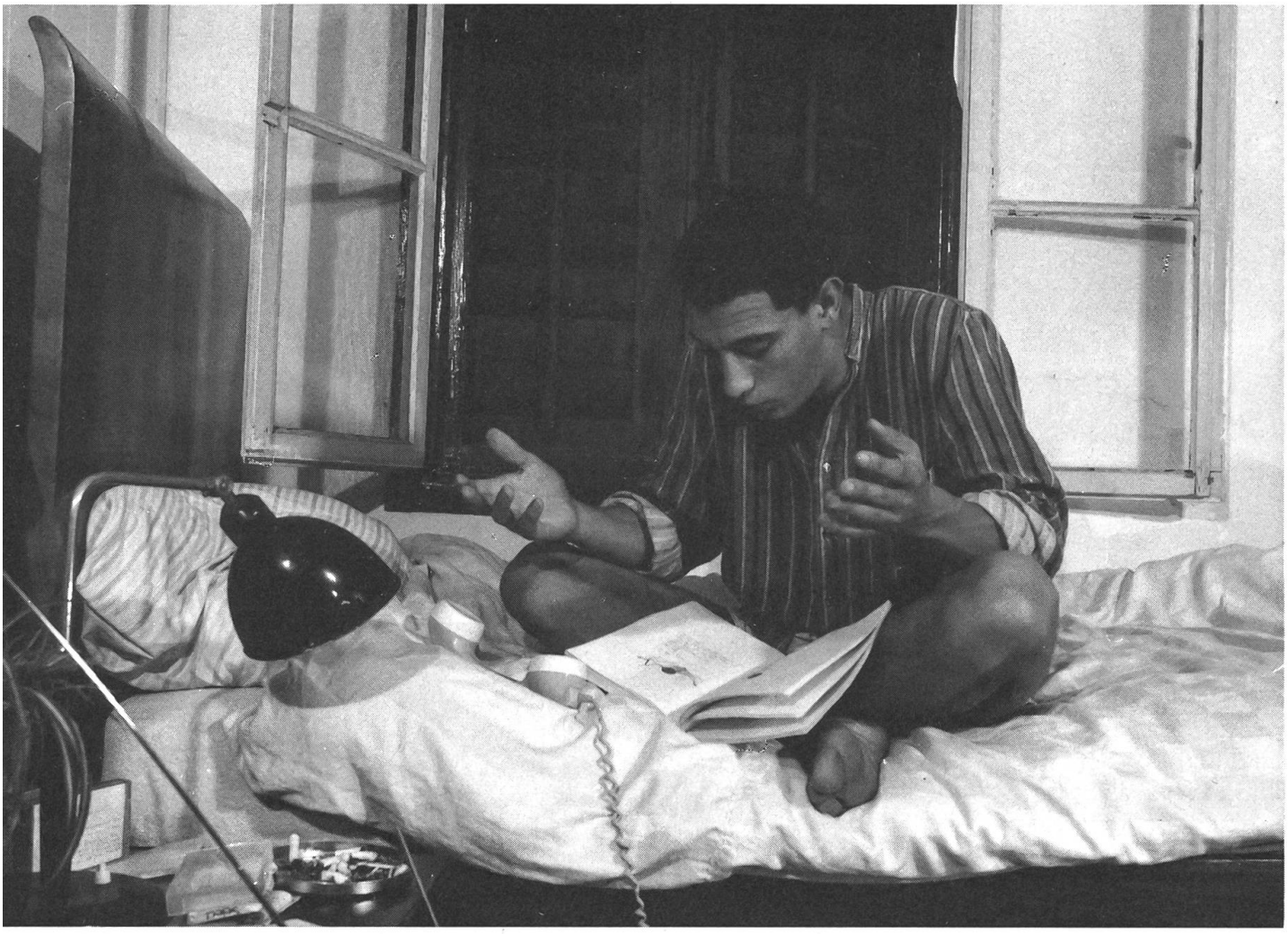
Dann erklärt der eine Typ, ein Schweizer, dem anderen Typ, einem arabischstämmigen, die Funktion einer Lotterdusche mit Gas-Durchlauferhitzer. Der Araber nimmt sie in Betrieb. Er duscht. Der Schweizer fragt ihn, wieso er in Badehosen dusche. Dann muss er nach dem Essen sehen. Wieder kein Schnitt, die ganze Zeit. Sprache: Französisch, für beide eine Fremdsprache.

Dann essen sie. Sitzen im Schneidersitz auf dem Küchenboden und schlagen mit Hämmern Nüsse auf. Rund um sie wimmelt es von Katzen, die sie vom Milchglas wegscheuchen müssen. Kein Wort fällt. Wieder in einer Einstellung, sieben Minuten lang.

Und dann, in der allerlängsten Einstellung (fast 20 Minuten), ist der Araber allein. Hört sich eine Botschaft vom Schweizer auf Tonband an, hört einen Koran-Rezitator, liest dem Freund per Telefon ein arabisches Gedicht vor, geht in den Keller, um eine grosse Kiste zu holen, in der ein Gedicht des Schweizers sein soll. Schnitt: Eine Koreanerin rezitiert Goethe.

Zuerst fühlt man sich auf den Arm genommen, doch bald krümmt es einen vor Banalkomik. Eine Welt ist da im Bild, gleichzeitig normal und völlig im Schilf. Doch noch nicht in den Binsen! Denn was da im Bild ist, ist die Welt der Liebe. Der Titel lügt nicht.

Und wir beginnen zu lernen, erkennen Gefühle wieder. Mer-



Geduldige Freundschaft: Djamel Fekirini.

ken, während wir Geduld an diesem Film üben, wie Geduld auch in dieser arabisch-schweizerischen Freundschaft herrscht, und dass das nicht Anstrengung bedeutet, sondern im Gegenteil Entspannung, Musse, Wärme. Ruhige Präsenz.

Auch dem Akademiker, der sich da aufrichtete, wird etwas geboten. Allerdings weniger zwingend, als er es gewohnt ist; auch er braucht Geduld, muss aufmerksam sammeln. Vielleicht sieht er dann in der Duschszene plötzlich einen neuen Umgang mit der Tücke des Objekts. Beim Essen primitive, fast Beuys'sche Symbolik. Hört im arabischen Gedicht Heimweh, Vergänglichkeit irdischer Liebe, und bei Goethe, wie er's bei Fromm lernte, eine Gegenüberstellung von Haben und Sein («Ich ging im Walde / So für mich hin / Nichts zu suchen / Das war mein Sinn»...). Vielleicht sieht er aber auch ganz anderes und merkt: Das ist keine Abhandlung, das ist eine intellektuelle und emotionelle Wolke.

Die Bilder scheinen zufällig. Je länger man aber hinblicken muss, desto mehr sieht man die Raffinesse der Kadrierung, desto mehr wird auch die eigene Projektionskraft tätig. Dieses fremde Leben geht über ins eigene, dank seiner formal mangelhaften Determiniertheit, und natürlich ist das beabsichtigt. Überhaupt ist alles beabsichtigt in diesem Film, selbst die unkontrollierte Stimmung im Saal. Die Dialoge, die so locker wirken, sind vorher aufgeschrieben und einstudiert worden, und die banalen Umgebungen (z. B. die Küche mit den sechs Katzen) wurden für die Kamera erfunden. Wie «Stranger Than Paradise» kennt «Von der Freundschaft» das Geheimnis des «Touch». Man wird beschwingt, gerät ins Schwingen. Dabei fühlte man sich anfangs noch avantgardistisch vergakkeiert. ■