

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 36 (1984)
Heft: 22

Artikel: Aussteigen als Alternative
Autor: Gersch, Wolfgang
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-932470>

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: 17.04.2026

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

dann Video-Kassetten, Pay-TV, Satellitenfernsehen und schliesslich öffentliches Fernsehen. Wenn man dies innerhalb von fünf Jahren bewältigt, dann ist ein Film optimal ausgewertet.»

Monopole Pathé verfügt über einen Stock von rund 120 Filmen, darunter «Superman» und alle Louis-de-Funès-Filme. Die 1,2 Millionen Kino-Eintritte, die für dieses Jahr budgetiert sind, sollen vor allem dank Fellinis «E la nave va» erzielt werden. Pro Jahr will Monopole Pathé die Schweizer Verleihrechte von 15 bis 20 neuen Filmen erwerben. Bei der Promotion von Filmen wird Ringier zweifellos seine Marktpräsenz ausnützen. So wie heute schon «Blick» und Zeitschriften

Konzerte der hauseigenen Agentur Good News lancieren, werden künftig wohl vermehrt die Filme des hauseigenen Verleihs zum Thema gemacht.

Präsent ist Ringier auch beim Medium Videotex, wo unter dem Namen «Agentur 1818» eine eigene externe Datenbank aufgebaut wurde, die wichtige Kunden wie Jelmoli, Kuoni, Amag und Philips betreut. Getreu dem Leitbild der Firma: «Wo eine Anwendung der Neuen Medien heute schon sinnvoll ist, bietet sie Ringier als Dienstleistung an.» Was nur unwesentlich zu korrigieren ist: Wo eine Anwendung der Neuen Medien heute schon profitabel erscheint...

Jürg Frischknecht

Aussteigen als Alternative

Ein Kapitel aus «Schweizer Kinofahrten» von Wolfgang Gersch

Im Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin (DDR) ist soeben ein neues Buch über das schweizerische Filmschaffen erschienen: Wolfgang Gersch, «Schweizer Kinofahrten». Begegnungen mit dem neuen Schweizer Film (284 Seiten, 99 Ill., mit Filmografie und Personenregister). Die Lizenzausgabe für die Schweiz ist als Band 10 der «Texte zum Schweizer Film» beim Schweizerischen Filmzentrum in Zürich erhältlich (s. beigelegte Bestellkarte in dieser Nummer). ZOOM veröffentlicht nachstehend ein (leicht gekürztes) Kapitel aus dem neuen Buch, das auf Grund einer mehrjährigen Beschäftigung des Autors mit dem Schweizer Film entstanden ist. «Nicht alle Zusammenhänge und Hintergründe werden in diesem Buch erkennbar werden, das ein Buch von «draussen» ist. Es soll ein Disput sein von anderen Erfahrungen her, wie sie in einem anderen Land, einer anderen Gesellschaft gewonnen wurden – keine akademische Chronik des neuen Schweizer Films, der mir nur in einer Auswahl bekannt ist» (W. Gersch). – Die Zwischentitel stammen von der Redaktion.

Was in der Schweiz sich als «alternativ» versteht, meint ein Tun und Lassen im Kontrast zum Herrschenden. Das kann das Ambiente, das Gebaren oder die Moral sein, kann Rückzug oder Erbitterung bedeuten oder auch die ganze Gesellschaft umfassen. Meistens aber weniger. Zum Beispiel Protest gegen «Beton», der in breiten Strassenbändern gewinnbringend durch die Täler fliesst. Anscheinend ist dagegen wenig zu machen. Die Lobby der Bauunternehmer setzte eben nicht nur den gigantischen Autotunnel durch den St. Gotthard durch, sondern gleich noch eine neue Passstrasse unweit neben

der alten; und mit gewaltigen Betontürmen werden neue Autostrassen an die Berge gestemmt, die die Fahrzeit um ein Geringes verkürzen, um vor allem den Profit zu vervielfachen. Aber irgendwo sehe ich doch ein totes Stück Autobahn, deren Weiterbau von einer Bürgerinitiative verhindert wurde...

Von solchem Aktivismus hielten sich die Spielfilme des Jahrgangs 81 fern. Solothurn ein Jahr nach den «Bewegungs»-Filmen präsentierte den Rückzug nach Innen. Nachdem das grosse Aussteigen der Jungen zusammengebrochen war, auf Reste sich zurückzog,

mochte auch für andere, die nicht direkt daran teilgehabt hatten, eine vage Hoffnung erloschen sein. Damit wird aber nur eine Häufung der Filme erklärbar, die das Thema des individuellen Aussteigens aus den gewohnten gesellschaftlichen Bahnen darstellen, das im Grunde ein Dauerthema des neuen Schweizer Films ist. Seine Geschichte liesse sich nach dem Zürcher Kritiker Martin Schaub «von dieser Thematik her fast lückenlos schreiben», die er freilich erweitert vom «Künstler bis zum Landesverräter, vom Invaliden bis zum Spanienkämpfer». Aber wenn alle Figuren gesammelt werden, die sich von den «Disziplinierten» abheben, erweist sich als Nenner das Herausragende, Ungewöhnliche, Abweichende, was nicht nur den Schweizer Film interessiert. Es geht um das nicht scharf zu zeichnende Bild jener Aussteiger, die aus dem System sich fallen lassen, sich auf sich selbst zurückziehen.

Der soziale Ausgang ist überwiegend der der Filmer selbst. Die Geschichte eines Knechts, der nach langer Unterdrückung über sich selbst bestimmt, wie sie Yves Yersin in «Les petites fugues» (Die kleinen Fluchten, 1979) erzählt, ist schon selten gegenüber den aussteigenden Lehrern, Künstlern, Intellektuellen, situierten Bürgern. Und deren Kindern. Sie haben ja nicht nur die Mittel, um ihr Ausgestiegensein gedeihlich zu machen, sondern durch Herkunft und Bildung meist auch die nötige Phantasie dazu. Das dürfte manchem Lehrling, der auf dem Paradeplatz von der Polizei verprügelt wurde, schwerer fallen. Der einstige Top-Manager, der sich nun pädagogischen Programmen widmet, siedelt weiterhin im noblen Kilchberg, und irgendwann wird er zur Gesundung seiner Seele wieder der Atmosphäre Asiens bedürfen. Und der jungen Frau, die alles durchprobierte und jetzt hoch oben im Valle Onsernone Ziegen und Schafe hält, die der Staat der alpinen Besiedlung wegen subventioniert, bleibt doch ein letzter Rückhalt auf dem reichen Zürichberg, von dem sie sich abgewandt hatte. Der «durchschnittliche Strassenbahnbenützer» aber, der in «Züri brännt» abgehalft wird, wird weder ans ferne Indien denken noch an ein Leben auf der Ma-

trate. Er kann den Aussteigern nicht folgen. Das ist kein Gütezeichen, aber auch kein Grund zur Verachtung.

Das Aussteigen, wie es die Filme an einzelnen zeigen, ist als vornehmlich privilegierte Angelegenheit eine individuelle, keine gesellschaftliche Alternative. Aber sie macht auf Krankheiten der Zeit aufmerksam, die professionellen Reflektierern den Mut genommen hat. Der Wert der Filme, die also auf Sichtlichem fassen, ist daran zu messen, wie das Urteil des Zuschauers durch den Fall und über ihn hinaus gefordert wird.

Begrabener Optimismus

Damit tun sich die neuen Filme schwerer als ihre Vorgänger, jene welschen vor allem, auf die wir bald zu sprechen kommen. Der Unterschied – vom Kunstvermögen abgesehen – liegt darin, dass der Optimismus begraben wurde, der einst den neuen Schweizer Film hochgetrieben hatte. Gleich drei Filme von 1981 befassen sich mit resignierenden Männern der linken Bewegung von 1968. Sie sind, als einzelne, disponiert für den Ausstieg oder doch den Versuch dahin. Denn sie wissen noch, was sie nicht erreicht haben. Als ihre Bewegung daran scheiterte, mit einem Konglomerat republikanischer, anarchistischer, marxistischer, maoistischer, trotzkistischer Ideen die bürgerliche Gesellschaft umzukrempeln, stellten sie sich selber tröstend auf den vielzitierten «langen Marsch durch die Institutionen» ein. Was ein Rudi Dutschke ganz ernst nahm, wurde für viele zum Marsch in die Institutionen oder ins moralische Abseits. Sie nehmen fette Plätze ein, machen ihre Kompromisse; sie verstehen die Frauen ihrer Schicht nicht mehr, die sich emanzipieren, gewohnte Beziehungen aufgeben; und sie stecken jetzt in der «midlife-crisis». Sie finden sich selber zum Kotzen. Das ist nicht die ganze Wahrheit, aber ein Eindruck, der in Filmen Ausdruck findet.

Wenn in Bernhard Gigers «Winterstadt», womit Bern, aber eigentlich alles gemeint ist, das Bild aufgeht, sieht man einen durchhängenden Typ, und daran ändert sich auch nichts, ob die Szenen in der



«E nachtlang Ffürland» von Remo Legnazzi und Clemens Klopfenstein.

kahlen Wohnung oder in der Kneipe spielen, zwischen denen Charlie heimatlos und vereinsamt pendelt. Irgendwann ist er in dieser Stadt hängengeblieben, ein «vierzigjähriges Wrack», das davon träumt, wie billig man 68 in Amsterdam ans Rauschgift kam. Das ist dann auch fast alles, was an Bezügen zu der Vergangenheit ins Spiel kommt, die dem allgemeinen Realitätsverlust dieses Films anheimgefallen ist. Denn die Tristesse verweist in stilvollen Bildern nur auf sich selbst.

Als ich in Solothurn einigen Leuten meinen Unwillen über die Motivlosigkeit (und die Klischeesituationen) des Films sage, bricht fröhliches Gelächter auf: Ich hatte als Nachbarn den Autor, der ungezwungen mitzulachen wusste. Bernhard Giger, ein Berner Kritiker, hat sich mit diesem, seinem ersten Film selbst therapiert: die 68er Ideen dahinschmelzen sehend, konfrontiert mit einer «undurchschaubar ge-

wordenen Wirklichkeit», habe viele die Angst und «nicht wenige schliesslich die Verzweiflung, der Wahnsinn» ergriffen. «Diese Angst möchte ich mit «Winterstadt» loswerden, ich möchte mich mit dem Film gegen sie verteidigen...» Das scheint ihm gelungen. Aber dass er dadurch auch bei andren «neue Hoffnungen provoziere», bezweifle ich mit einem Ernst, den ich den Ausstellern der Hoffnungslosigkeit nicht mehr recht glaube. Wenn sie wirklich das Entsetzen packte, müssten sie schon die Scherben zeigen, die ihnen die Zeichen geben.

Die Kritik, soweit sie Giger meint, ist schliesslich noch zu mildern, denn sein nächster Film, «Der Gemeindepräsident», der 1984 herauskam und der für dieses Buch nicht mehr zur Verfügung stand, zeigt nun offenbar die Gründe (...). Und ich gestehe weiter mein Unverständnis für Francis Reussers «*Seuls*», dessen schön gebläute, vom grossen Renato Berta fotografierte Sinnbilder des Introvertierten weniger als wirkliche Empfindung schmerzvoller Verlorenheit fühlbar werden, denn als Tribut an das vielbere-

dete Thema der vom Bürgerlichen sich absetzenden Gruppierungen: nicht mehr lieben zu können, Beziehungen zum anderen ad acta legen zu müssen. Die Ablehner des Systems, das mit seiner Fundierung auf Kapital und Konkurrenzkampf lauter Entfremdungen produziert, sind auch Kinder dieses Systems. Sie neigen dazu, in sozial stabilisierten Phasen sich auf Abgeleitetes zu kaprizieren. Den verachteten konventionellen Beziehungen halten sie eine gepflegte Beziehungsunfähigkeit entgegen, weinerlich die einen, mit den Gefühlen der anderen spielend die Stärkeren, und nur wenigen scheint es zu gelingen, mit einem Gegenentwurf auf das Leben zuzugehen.

Reusser begründet den Realitätsverlust seines Films, den ständigen Wechsel ins Imaginäre, mit dem Bild der Schweiz, das sich ihm als Postkartenidyll darstelle und das ihn der Wirklichkeit entfremde, den Problemen des Proletariats insonders, aus dem er selber kommt. Weil er dort keinen Widerstand mehr spürt, könne er die eigene Rebellion nicht mit ihm teilen. Diese läuft dann im Film aus dem Sozialen heraus, von dem Reusser im gleichen Atemzug spricht: dass Arbeiterinnen bedroht wurden, weil sie dem Fernsehen über ihre Arbeitsbedingungen Auskunft gaben. Aber in seinem Film lässt Reusser den Helden in einem Massagesalon lustlos masturbieren...

Von der Schweizer Kritik, die «Seuls» einerseits als «Leistungsnachweis in Welt-schmerz» verwarf (Wolfram Knorr) und andererseits als das «dynamische Bild einer Trauerarbeit» nachempfand (Martin Schaub), übernehme ich, dass Reusser im Westschweizer Film nicht nur die erzählende Struktur, sondern auch das Bild von den starken, überlegenen Frauen auf-gibt. Sie sind in «Seuls» ebenso depra- viert wie die Männer. Das ist konzeptio- nell eine Korrektur für den gesamten Schweizer Film, in dem – mit einiger Zu- spitzung gesagt – heute die Männer zu ei- nem Häuflein der moralisch Entrechteten zusammengekehrt werden. Was im kon- kreten Abbild überzeugt, stimmt nicht im Ganzen. Die Mechanismen der Gesell- schaft wirken nicht geschlechterspezi- fisch. Aber die Filme, von Männern ge- macht, weichen ins Selbstmitleid aus, in-

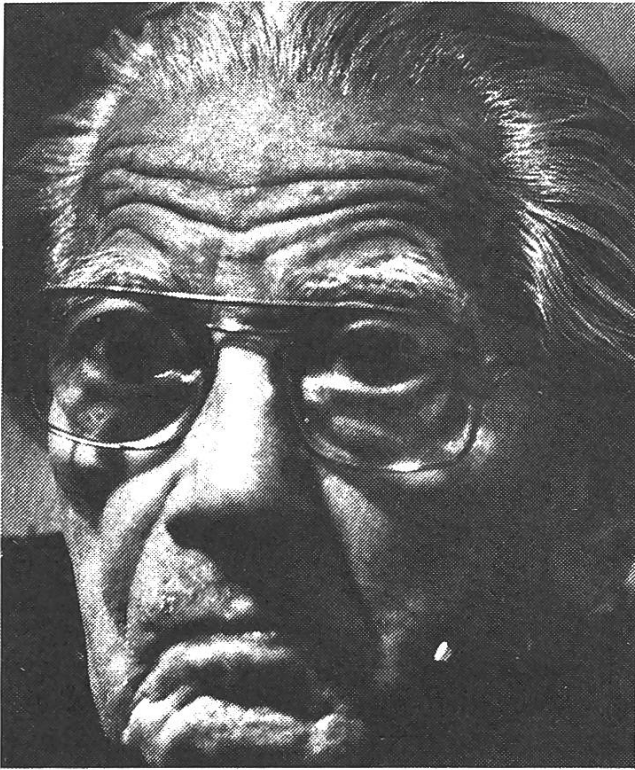
dem sie unterwürfig auf ein endlich er- reichtes, mitunter exaltiert gelebtes Selbstbewusstsein der Frauen, jedenfalls eines Teils von ihnen, reagieren und das «Schwächebekenntnis» der Männer am Frauenbild messen.

Es soll die Bewunderung für jene Frauen, die dem Angepasstsein sich entziehen, nicht unterschätzt werden. Aber wenn sie als die scheinbar Überlegenen, ohne nach dem Preis ihres Freiseins gefragt worden zu sein, an kaputten Männern vorübergeführt werden, stellen sich Zweifel ein. Auch bei Michel Soutters Film «*L'amour des femmes*» (*Die Liebe der Frauen*), der für Solothurn 82 das maskulin-resignative Bild thematisierte: Drei Männer versagen in ihren Beziehun- gen zu Frauen; ihr einstiger Lehrer stellt ihnen sein Verhältnis zu einer Frau als das Hohelied der Harmonie entgegen; als sie ihn später in Basel besuchen, finden sie ihn als einen Einsamen, der seine Wün- sche auf die Gestalt einer Fremden projiz- iert.

Solche Konstellationen charakterisieren in ihrer depressiven Einfärbung und Häu- fung temporale Positionen im Schweizer Film, aber sie verweisen natürlich auf ei- nen historischen Prozess, der vielerorts Schocks ausgelöst und im Kunstabbild den Frauen dominante Funktionen einge- räumt hat; zum Exempel auch im DDR- Film, in dem oft Frauen die drangvolleren, konsequenteren, gewichtigeren Haltun- gen einnehmen. Für die Schweiz sei noch hinzugefügt, dass die Filme der – wie überall nicht zahlreichen – Filmfrauen zu den kräftigen gehören: als sensible Aus- einandersetzungen mit erfahrener Wirk- lichkeit, die weder sentimental noch bloss beleghaft aufgenommen wird. Die Beispiele dafür stehen nicht im Kapitel über Aussteiger.

Anarchische Berner «Szene»

Wie einer zum Aussteiger werden will und wie ihn Frauen das Fürchten lehren, gibt den Handlungsfaden des Berner Films «*E nachtlang Füürland*» von Cle- mens Klopfenstein und Remo Legnazzi. Von der bundespräsidialen Ebene herab- steigend, die zum Neujahrsempfang den



Das Ende eines Aussteigers: Ludwig Hohl.

Anspruch jedes Menschen auf «ein bisschen Glück» verkündet, taucht der Film in die Nacht der Berner «Szene», eine aufgerissene und zerrissene, verletzte und verletzende Welt jugendlicher Aufgestörtheit, die nichts mit der altehrwürdigen Kolonnadenromantik zu tun haben will, die sich am Tag dem Betrachter so annehmlich darbietet.

Das Abbild jener Nacht, in der parallel zur Repräsentation die Berner Jugendbewegung für ein eigenes Zentrum demonstrierte, ist an den Entscheidungsgang des Rundfunksprechers Max gebunden: Der enttäuschte Achtundsechziger trägt nicht nur am «Frust», den ihm seine befugnislose Arbeit einbrachte, sondern auch an den «Beziehungsproblemen» mit seiner langjährigen Freundin, die sich hart absetzt, um in der Arbeit von Frauengruppen aufzugehen. Dass die beiden in jener Nacht wie zum ersten Mal darüber reden – als wenn sie nicht, wie es da üblich ist, andauernd darüber redeten –, ist eine der dramaturgischen Schwächen des Films, der die Begebenheiten lax verknüpft. Max will sein Leben ändern in jener Nacht, als er das «Feuerland» der Jungen erlebt. Ein punkiges Mädchen

möbelt ihn auf und erschreckt ihn zugleich. Er entwirft einen Nachrichtentext, der, im Stil der Jugendbewegung, mit Phantasie und Ironie kritischen Befund und Veralberung mischt: Die Gletscher würden zum erstenmal seit tausend Jahren ihre Zungen zurückziehen, das Packeis würde schmelzen, und «in der Zentralschweiz soll eine Arbeitsgruppe (Freie Sicht aufs Mittelmeer) Baumaschinen enteignet und mit der Planierung des Alpenmassivs begonnen haben». Aber am Morgen kommt die Resignation. Max verzichtet auf seinen Coup und demoliert statt dessen verzweifelt, aber sachte sein Auto.

Die Konstruktion ist schwarz. Zwei kritische Haltungen können nicht zueinander finden, deren jede der anderen bedürfte. Aber die Unentschlossenheit des Achtundsechzigers ist nicht nur Schwäche, und jene Rezension greift zu kurz, die über Max meint: «So ein Spiesser!» So einfach liesse sich über Sebastian C. Schroeders Spielfilm «O wie Oblomow» schreiben, der einen Achtundsechziger als ein verkommenes Subjekt vorstellt, dessen sarkastische Ausfälle in einer kruden Inszenierung zur verbalen Reihung verkommen. Die anarchische Szenerie in «E nachtlang Füürland» ist eine Schwelle für Max, der nicht als Partner einer anderen Generation und Erfahrung gefragt ist, von dem vielmehr Anpassung intolerant erwartet wird. Es ist eigentlich komisch, wenn er sich im Jargon der Achtzehnjährigen ausdrückt. Und im Hintergrund steht deren Ausichtsloses, das zu erkennen Älteren nicht vorzuwerfen ist. Das wäre mitzudenken, wenn einer abgetan wird, weil er nicht auf einen Zug aufspringen kann, der schon stehengeblieben war, als der Film herauskam.

Die Autoren wollten eigene «Zweifel und Verunsicherung» durch den Helden ausdrücken, aber sie werten durch die Kraft des Geschehens: Die Ebene der Erscheinungen, die Berner «Szene», wurde zur Inspiration für Klopfenstein und Legnazzi, die mit einer Vitalität darauf eingingen, wie sie im Schweizer Film nicht ge läufig ist und die sich auch nicht, wie «Züri brännt», auf eine Welt der Zeichen bezieht.

Die Methode haben die Autoren als Programm beschrieben: «Im Film wird jedem seine Sprache zugestanden, und Berner Dialekt ist saftig, wenn man keine Angst hat und nicht in laue Kunstsüffizanz flüchtet. Wir haben versucht, die Rauheit der Berner Nacht so wiederzugeben, wie wir sie täglich antreffen, ohne Kunstlicht, ohne grosse, eingeübte Dialoge, alles aus der Hand gefilmt. Wenn wir rennen mussten, so wackelte das Bild, auch wenn das einige als unangenehm empfinden. So filmen heisst, dass wir zu den Leuten in der Gasse gehören, dass Film die artifizielle Elfenbeinstellung durchbricht und Teil des Geschehens wird. Auf Statisten haben wir verzichtet, wer in seiner Stammkneipe sass, sitzt auch im Film drin. Strassensperren wurden nicht errichtet, und wenn halt eine Musik-Box lief oder eine Band spielte, so tönt dies auch im Dialog mit. Auch die Hauptfigur, Max, ist nicht irgendwer, sondern auch im Alltag Radiosprecher bei Radio Schweiz International. Wir haben versucht, eine alltägliche Realität zur Filmrealität zu machen...»

In die Momentaufnahmen des Spontanen ist die Spielhandlung eingelassen: Grenzüberschreitungen vom Fiktiven zum Dokumentaren werden unkenntlich, aber an Stellen fliegt der Film auseinander, wenn die in Kneipen, Hallen eindringende Kamera zur Hemmung wird, wenn

25 Jahre Filmkreis Baden

fbk. Zur Jubiläumsfeier seines 25jährigen Bestehens feiert der Filmkreis Baden ein Fest des Films für alle, die Film lieben: Vom 23. bis 25. November bieten 13 Vorstellungen im Studio Royal eine abwechslungsreiche Auswahl von bedeutenden, spannenden und schönen Werken, von frühen Chaplin-Filmen bis zum «Last Tango in Paris» von Bernardo Bertolucci. Es sind Werke, die – mit wenigen Ausnahmen – im normalen Kinoprogramm nicht (mehr) gesehen werden können: Leckerbissen, die sich der Filmfreund nicht entgehen lassen sollte. Abgerundet wird das filmische Angebot durch Kulinarisches und Musikalisches samt Freinacht.

der Hintergrund sich über die Geschichte des Helden legt und differenziertes Wertes untergräbt. Aber welches elementare Leben unter der gepflegten Haut! Kein anderer der Aussteiger-Filme und auch keiner der «Bewegung» hat sich so passioniert ins Wirkliche geworfen. In ungehobelten, grobkörnigen Bildern, «schmutzigen» Ausschnitten wird Gärendes, Widersetzliches, Ungezähmtes authentisch, worauf nicht zu bauen, vielleicht zu hoffen ist.

Es ist der Widerspruch zwischen perfekter Oberfläche und einem sich absetzenden Hintergrund, der aufregt und fragen lässt, der aber nur selten zum eigentlichen Gegenstand der Filme wird, die sich in Personage und Abbild auf die Gegenwart verengen. Auch darum sind zwei Filme interessant, die jenes gewöhnliche Leben zeigen, das der augenfälligste Grund der inneren und äusseren Abwehr ist.

Entfremdung und Ärgernis

Sicher ist Christian Schochers «*Reisender Krieger*» wiederum eine Ausnahme, da er einen Mann im Mittelpunkt zeigt, der von Berufs wegen dem Aussteiger gleicht: Krieger ist Reisender für einen amerikanischen Kosmetik-Konzern, und seine Fahrten durch die Schweiz sind der «einsame Trip durch die Fassaden eines Landes, das nach Money, Milk and Honey stinkt, nach Business, Blei und Beton, nach erstickten Gefühlen und niedergewalzten Träumen».

Der fünfundvierzigjährige Krieger geht als ein Erloschener, der sich mit Alkohol stabilisiert und per Mundspray gefällig macht, durch die Provinzen des Öden, ob es Frisiersalons mit aufgereihten Kundinnen oder nächtliche Kneipen sind. Daneben stehen Konfrontationen, denen er nicht gewachsen ist, wenn eine junge Frau selbstbewusst ihm gegenübertritt, wenn er, aufgenommen von einer Bergbauernfamilie, deren Tochter Parfüm schenkt, das sie nicht gebraucht.

Die Entfremdung im Lande und vom Lande sollen aber vor allem endlose Autofahrten fühlbar machen, die, fernab touristischer Blickpunkte, ohne Sugge-

stivität, die Kameramann Klopfenstein in seinem Film «Transes» vermittelt hatte, der Langwierigkeit verfallen. Der gelegentlich überschätzte Film braucht mit seinem langweiligen Helden mehr als drei Stunden, gewinnt aber als inszenierter Dokumentarfilm (oder dokumentarischer Spielfilm), kraft ungewöhnlicher Beobachtungen im Verbund mit dem Spiel, einen speziellen Wert, der später zur Sprache kommen wird.

Die konkreteste Einbettung einer Aussteiger-Geschichte in Alltag wie Historie zeigt der Tessiner Spielfilm «*Matlosa*», der erste (neue) der italienischsprachigen Schweiz, die als «extreme Filmprovinz» gilt: «Eine einheimische Filmproduktion existiert praktisch nicht. Die Kinos werden überschwemmt mit italienischen Blödel-, Kriminal- und Sexfilmen. Die Produktionen aus der Deutsch- und Welschschweiz kommen nicht mehr direkt und unvertitelt in die Tessiner Kinos, oder nur noch in Sonderveranstaltungen. Wenige schaffen es über Italien, oft mit jahrelanger Verspätung und in synchronisierten Fassungen. Zudem ist das Fernsehen eine grosse Konkurrenz: Im Tessin lassen sich an «günstiger» Lage bis zu fünfundzwanzig Programme aus dem norditalienischen Raum empfangen.» (Jörg Huber) Also war es eine fällige Pioniertat des Tessiner Fernsehens, sich mit 35 Prozent am Gesamtbudget des Projektes von Villi Hermann zu beteiligen und damit den Film anzuschieben.

Die Geschichte spielt im Tessin, dessen länger als anderswo heil gebliebene Landschaft jetzt dem Tourismus, dem Neubaufimmel und den Schnellstrassen opfern muss. Das ist eines der Motive, die den Helden des Films seiner Heimat entwurzeln, die er, mittlerer Angestellter, jedes Wochenende im Dorf seiner Kindheit sucht. Aber es sind nicht bloss die Kontraste von einst und heute, die Alfredo, den Fünfzigjährigen, irritieren, der an die Händler denkt, um die sich schwatzend die Frauen scharren, während sie jetzt das Migros-Auto im Gänsemarsch passieren. Hermanns Film zeigt die Verluste, ohne die Vergangenheit zu verklären. Aber wenn Alfredo mit Bleistiften eine Falle bauen will, wie er sie aus der Kindheit kennt, dann sucht er mehr als das alte

Dorf: seine Identität, die schon damals einen Bruch erfuhr, als der Matlosa, der heimatlose Geselle, über die Grenze gewiesen wurde, und von dem er nicht weiss, ob er sein Vater war.

Die Konstellation birgt Unschärfen. Verschwimmertes auch, wenn der alte Alfredo auf einer Wiese auf ein Bettgestell aus dem Haus der Mutter stösst. Aber es gelingt ein feines, leises Verweben der Bilder, die Gegenwärtiges mit Vergangenen kreuzen, ein behutsames wie kritisches Abbilden von Lebensumständen und eine Gestalt, die in ihrer sozialen und psychischen Struktur aus dem Rahmen fällt: Alfredo wäre auch, wäre er im Dorf und wäre dieses unverändert geblieben, ein Grübler, ein Sonderbarer geworden. Sein spätes Aussteigen, wenn er als Matlosa durchs heutige Lugano zieht, ohne von den Leuten beachtet zu werden, erhält die Eigenart der Gestalt, die das Gegenwärtige berührt, weil sie ein nur mehr der Funktion verpflichtetes Dasein nicht ertragen kann.

«*Matlosa*» stimmt nicht pessimistisch, doch das Hoffende hält keiner Frage stand, die ins Reale führt. Darin gleicht der Film den anderen des Aussteiger- und Resignationsprogramms, das Solothurn im Januar 82 zu vermitteln hatte: Die äusseren Umstände und die inneren Zustände kommen punktuell ins Spiel, als schmerzvoll oder lustvoll gelebte Situation, die kein Weiterdenken in die Zukunft und keine Vorstellung vom Weiterleben impliziert.

Eine Antwort kam von einem Dokumentarfilm über den 1980 verstorbenen Schweizer Schriftsteller Ludwig Hohl, einen lebenslänglichen Aussteiger, der sich kurz vor seinem Tode erstmals filmen liess: «*Ludwig Hohl – Ein Film in Fragmenten*» von Alexander J. Seiler.

Noch das Gesicht, der Duktus des Fünfundsiebzigjährigen, der aus seinen philosophierenden, akustisch sich schwer vermittelnden Schriften liest, lassen das Ärgernis ahnen, das er erregt hat, den exzentrischen Individualismus, den er lebte. So erstaunt die Handreichung, so folgerichtig sie wohl ist: Wie ein alter Mann, der einst der Schweiz den Hintern zeigte, der Welt nichts mehr abverlangt, und wie Seiler ihm für diese Welt nichts

abverlangt. Nur die Erinnerung an das Werk. Dies war die Nation ihm schuldig, die den Autor nicht angenommen hatte, obwohl sein Rang unbestritten war, Frisch und Dürrenmatt sich auf ihn beriefen: «Hohl ist notwendig, wir sind zufällig.»

Hohls Provokation ging aber nicht von seinem Werk aus. Der Schweizer Schriftstellerverband hatte einst seine «unbegreifliche und absurde Lebensführung» beklagt, hatte ihn der «Beschäftigungsaktion für bedürftige Schriftsteller» vermitteln wollen, die die Bearbeitung von «Volkszählungsergebnissen» vorsah, die

in der Schweiz permanent anfallen und wofür, wie die beschämte Familie schrieb, eine «grosse Zahl intelligenter und gebildeter Leute» gebraucht würde. Hohl liess sich in keine artigen Bahnen zwängen, isolierte sich in seine Antibürgerlichkeit, die sich im Alkohol befreite. Nun hat ihn die Gesellschaft vereinahmt, mit späten Ehrungen und Ausgaben – und auch mit diesem verehrenden Film. Die Kamera sieht in der Ferne, wie der Alte am Salève den Anstieg beginnt. Schwenk nach oben. Das Ende eines Aussteigers.

Wolfgang Gersch

FILMKRITIK

Stranger Than Paradise

USA 1984. Regie: Jim Jarmusch
(Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 84/324)

Dieser billige geniale Film ist genau richtig für jeden, der gefunden hat, «Paris, Texas» sei doch eine reichlich rührselige Sache und zudem wegen Wenders' Bewunderung für alles Amerikanische schon mehr tendenziös als nur naiv. In der Tat wirkt «Stranger Than Paradise» wie eine bitternötige Korrektur zum Film von Wenders, und manchmal wirkt er ein bisschen wie dessen Parodie. Denn wo einem Wenders das Verlangen unterjubelt, in den USA zu leben und Amerikaner zu werden, zeigt Jarmusch die USA als ein Land zum Aus-, nicht zum Einwandern. Genauer gesagt, er zeigt es als ein Land zum Weiter- oder Rückwandern, denn zwei der drei Helden des Films, Eva und Willie, haben den Fehler, eingewandert zu sein, leider schon begangen. Die beiden sind aus der kommunistischen Vorhölle Ungarns ins freiheitliche Paradies der Neuen Welt übergesiedelt, Willie heisst eigentlich Bela. Aber nach wenig mehr als einem Jahr kommen sie zum Schluss, das verheissene Land sei ihnen fremder als das Paradies der Bibel, eben:

«stranger than paradise». Zu einem erheblichen Teil erklärt sich dieser Befund, wenn man nur schon an die Tiefkühl- und Wegwerfkost denkt, die ungeniessbaren TV-Dinners, die Eva und Willie sich bestenfalls leisten können; denn wo kein Essen ist, ist bekanntlich auch kein Leben. Erschwerend hinzu kommt das TV selber, welches nämlich bedeutet: Auch sonst fehlt es an Kultur, es gibt allenfalls Baseball. Und überhaupt ist dann jedermann völlig frei, es sich als Mittelloser am Notwendigsten mangeln zu lassen, schliesslich ist Wohlstand nicht staatliche Vorschrift. Wer sich etwas abrackert, ergattert schon im Slum sein Dach über dem Kopf und in einem Junk-Food-Schuppen einen langweiligen Job zum gesetzlichen Mindestlohn. Sonst bleibt noch die Kleinkriminalität, beispielsweise das beliebte Spiel mit gezinkten Karten, das Willie mit seinem Spiessgesellen Eddie pflegt, um jeweils die unerlässlichen paar lumpigen Hunderter aufzureissen. Wer nichts allzu Gravierendes verbricht, wird in der Regel nicht belangt.

Immerhin, es kommt der Tag, da wirft ein Beschiss am Spieltisch genug für den Kauf eines noch nicht völlig schrottreifen Wagens ab; Willie und Eddie fühlen sich reich mit den verbleibenden 600 Dollar, und sie machen sich mit Eva auf die Wen-