

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 38 (1986)
Heft: 3

Artikel: Solothurner Filmtage 1986
Autor: Jaeggi, Urs / Richter, Robert / Ulrich, Franz
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-931322>

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: 13.01.2026

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

Urs Jaeggi

Harmonie und Schulterklopfen

Harmonisch wie noch nie sind die 21. Solothurner Filmtage über die Bühne gegangen: Die Filme fanden mehrheitlich freundliche Zustimmung, an den Diskussionen fiel kaum ein böses Wort, die Filmemacher klopften sich gegenseitig auf die Schultern, und aus dem Publikum wurden – wenn auch nur im übertragenen Sinn – Blumen auf's Podium geworfen. Der gewohnte Stress ist friedlicher Einigkeit gewichen. Die Blumenkinder des Films taumelten traumwandlerisch durch Solothurn und schenkten einander ein Lächeln. Filmen als Lust statt als Last, kommentierte selbst das Fernsehen. Die Werkschau wurde zum Filmfest. Es war zu schön, um wirklich wahr zu sein.

Nein, ich will mich nicht lustig machen über die Filmtage, will nicht albern über ein Publikum, das dem Filmschaffen Liebe und Geduld entgegenbringt. Die Abkühlung des einstmals überhitzten Klimas hat seine Vorteile. Unbeschwerter als auch schon können die Filmemacher jetzt ihre Werke vorstellen, und sachlicher als zuvor lässt sich über

Probleme allgemeiner Art diskutieren, weil die Gehässigkeit aus dem Klima gewichen ist. Die Solothurner Filmtage sind erwachsen geworden; die Sturm- und Drangzeit ist vorbei. Das ist bis in die Organisation hinein zu spüren. Diese ist geradezu professionell geworden, ohne indessen den Charme des Persönlichen und Intimen zu verlieren. In die Hände gespielt hat ihr zweifellos die Tatsache, dass sich der Umzug vom jetzt leider andern Zwecken zugeführten Kino Elite in den Konzertsaal gar als günstig erwies, konnte doch bei einer qualitativ überzeugenden Filmprojektion gleich noch das Platzangebot erweitert werden.

Eine Stradivari macht noch keinen Paganini

Dennoch: So rechte Freude wollte bei mir an den Filmtagen nicht aufkommen. Beim näheren Hinschauen nämlich erweist sich die Harmonie als glatte und deshalb trügerische Oberfläche. Die Auswahlkommission, die aus fast 180 Filmen 97 für das Programm ausgewählt und dabei meines Erachtens gute Arbeit geleistet hat, achtete bei ihrer Selektion zweifellos auf eine gewisse Professionalität der Gestaltung. Rein Dilettantisches war an den diesjährigen Filmtagen kaum mehr zu sehen, nicht einmal mehr in den Sektionen Super-8 und Video, die sonst noch am ehesten zu Spielwiesen unbekümmter Gehversuche wurden. Aber der Professionalismus reduzierte sich in allzu vielen Fällen auf das Formale, auf die Beherrschung des Handwerks. Jerzy Bossak, einst Redaktor der polnischen Filmwochenschau und Leiter des Warschauer Dokumentarstudios – trotz seiner jetzt 76 Jahre ein weiterhin aufmerksamer Beobachter der Solothurner Filmtage

– drückte mir gegenüber sein Unbehagen recht deutlich aus: «Weisst Du, eine Stradivari macht noch keinen Paganini. Viele Schweizer Filmemacher verfügen über eine gute technische Infrastruktur, sei's Film, sei's Video. Aber die Apparatur selber macht noch keinen Film. Dazu braucht es in erster Linie Themen, Geschichten. Davon ist in den Filmen dieses Jahres nicht viel zu spüren. Vor allem die nachwachsende Generation hat nichts zu erzählen, was mich an der Schweiz interessiert.»

Dem trotz seinen Jahren jugendlich gebliebenen Polen mit den listigen Augen – er bleibt an den Filmtagen weitgehend unerkannt – ist recht zu geben. Viele Filminhalte bewegen sich im Bereich des Unverbindlichen oder des Selbstgefälligen. Über die Befindlichkeit vieler Autoren ist erheblich mehr zu vernehmen als über den Zustand der Schweiz und ihrer Gesellschaft. Der militant politische Film ist nahezu ausgestorben. Stephan Portmanns Erstaunen über die Tatsache, dass «in dieser bewegungslosen Zeit überhaupt noch bewegte Bilder gemacht werden, die etwas bewegen möchten und können», bedarf der Relativierung: Ist es nicht viel mehr so, dass in einer, allerdings nach rückwärts bewegten Zeit der Film immer bewegungsloser wird? Ist es nicht so, dass viele Filmtagebesucher und auch Kritiker das Nichtbewegte als Ereignis zu feiern beginnen?

Es gab in Solothurn Filme zu sehen, die mir wie isolierte Enklaven der Ruhe inmitten einer fiebrigen Welt vorkommen: «Aélia» etwa von Dominique de Rivaz, die im Mittelalter ansiedelte Mär von der jungvermählten Frau, die sich von ihrem Mann entfremdet und sich in den Ritter aus Stein verliebt, der in der Kirche ruht. Ein Poem ist dieser Film geworden, ein wunderhübsch ziseliertes Werk



**Im Zeichen der Sachlichkeit:
Solothurner Filmgespräche
in der Säulenhalle.**

aus Licht und Schatten, formal beherrscht und bis in das letzte Detail hinein gemeistert. Aber welche inhaltliche Leere schlägt da dem Betrachter zugleich entgegen, welche Substanzlosigkeit und Unverbindlichkeit. Da ist alles nur noch Form und Stil.

Ähnliches empfinde ich von Jacob John Bergers «*A Name for Her Desire*», einer subtil gestalteten Studie über die Frau als Objekt männlicher Begierde und ihrer eigenen unerfüllten Sehnsucht. Formal bestechend ist die Realisierung auch hier und doch will sich Wärme nicht einstellen. Der Film bleibt äußerliches, perfekt beherrschtes Metier. Inneres Feuer und persönliches Engagement werden in keiner Phase spürbar. Alles ist auf den optischen Effekt ausgerichtet. Die Figuren bleiben Fremde, die mich nichts angehen. Aber Jacob John Berger,

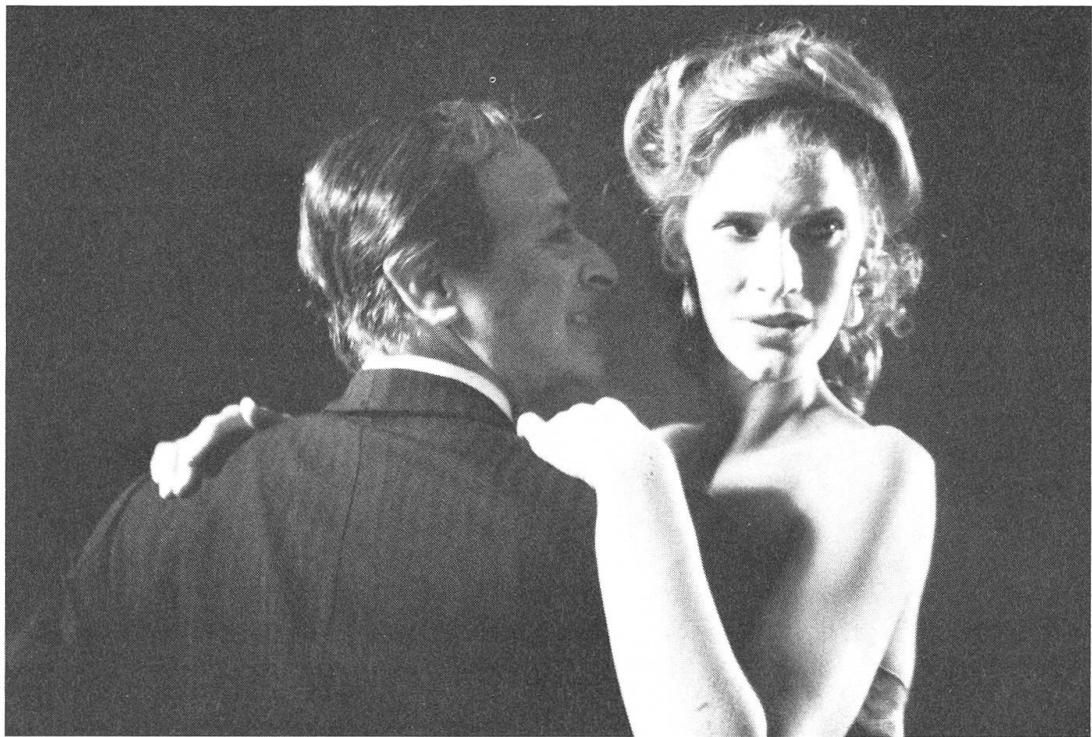
der an der New York University Film studiert, liegt mit diesem knapp 20minütigen Film durchaus trendgerecht: Nicht nur der Film, auch die andern Künste ziehen im Augenblick die Beschäftigung mit den inneren, oft autobiografisch geprägten Befindlichkeiten des Individuums einer engagierten Auseinandersetzung über den Zustand der Gesellschaft und des Kollektivs vor. So gesehen, ist die Bewegungslosigkeit des schweizerischen Filmschaffens vor allem im Bereich des Nachwuchs keineswegs eine isolierte, geschweige denn schweizerische Erscheinung.

Beschäftigung mit der Gegenwart

Nun ist ohne weiteres zuzugeben, dass das Erforschen eigener Befindlichkeit durchaus auch Beschäftigung mit der Gegenwart sein kann. Dies vor allem dann, wenn solches Filmmachen von mehr als nur ästhe-

tischen Kriterien geleitet wird. Richard Dindos erster Spielfilm, «*El Suizo – Un amour en Espagne*», und Matthias Zschokkes erstaunlicher Erstling «*Edvige Scimitt – Ein Leben zwischen Liebe und Wahnsinn*» sind zwei beredte, wenn auch sehr unterschiedliche Beispiele dafür, wie Versuche der persönlichen Situierung und Selbstfindung durchaus über das Niveau einer Nabelschau hinaus ins Verbindliche wachsen können, wenn das spezifisch Individuelle in eine Gesamtschau einbezogen wird. Weil beiden Filmen in dieser Nummer eine ausführlichere Rezension gewidmet ist, soll hier nicht näher darauf eingegangen werden... Wenn eine solche Gesamtschau aber fehlt, können sich Filme sehr bald einmal auf nicht ganz ungefährlichen Ebenen bewegen. Zu denken wäre da an Jürg Hasslers und Ursula L. M.'s «*Welche Bilder, kleiner Engel, wandern durch dein Angesicht*». Die an den Filmtagen so gelobte ein-

«Hammer»:
Bruno Molls
erster
Spielfilm
als Weltpremiere
in Solothurn.



fühlsame Beobachtung reinen, unbeschwert Kinderspiels in heiler Umwelt, die, mit Verlaub, leider nicht ohne stellenweise bemühende Langweiligkeit erfolgt, weist jedenfalls von jeder Alltagsrealität weg. Da wird eine Harmonie vorgegaukelt, die es in Wirklichkeit nicht gibt, auch unter Kindern nicht, die das Glück haben, in unbeschadeter Umgebung aufzuwachsen. Aber es war schon immer ein Wunschtraum der Erwachsenen – und eine Unart auch –, ihrem mannigfach zerstörten Umfeld ein heiles für die Kinder entgegenzustellen, auch wenn es geradezu krampfhaft konstruiert werden musste. Und dort, wo Kindern ein solches Umfeld quasi als Retorte angeboten wird – die pädagogischen Heilslehrnen in dieser Richtung sind bekannt –, kommt die Retourkutsche spätestens dann, wenn die Schutzbefohlenen das Paradies kindlicher Unberührtheit verlassen; sei's nun freiwillig oder weil sie in den Alltag gestossen werden. Weil Jürg Hassler und Ursula L. M. (Sophie Stolberg) diese Problematik nicht aufgreifen, wirkt ihr

Film in einer für mich geradezu beklemmenden Art idealisierend und auch verlogen.

So wie mir Hasslers 1970 entstandener Film «Krawall» lieber war – seine offen agitatorische und parteiliche Haltung wirkt in ihrer Ehrlichkeit und Unbestechlichkeit noch immer überzeugend –, so gilt meine Zuneigung noch immer dem militanten Film. Dieser ist indessen rar geworden, steht nicht mehr hoch im Kurs. In Solothurn war er am ehesten noch in den Sektionen Super-8 und Video anzutreffen; ein Zeichen dafür, wie wenig «kreditwürdig» er heute noch ist. Immerhin: Das Videoband «Das Enteignungsverfahren in Rothenturm: die «Einigungsverhandlungen» von Thomas Schmid, Adolf Besmer und Hanspeter Nowak ist ein bedenkliches Dokument über den Widerstand einer Minderheit geworden, die heute nicht mehr nur ihren Boden und ihre Umwelt, sondern auch ihre demokratischen Rechte gegen einen Verhandlungspartner verteidigt, der wenig Einfühlungsvermögen zeigt: das Eidg. Militärdepartement (EMD).

Ursprünglich als Protokoll gedacht – die Verhandlungen der Schätzungskommission mit 163 Landeigentümern, die in irgend einer Form vom Ausbau des Waffenplatzes betroffen sind, wurden in voller Länge aufgezeichnet –, entschlossen sich die Videofilmer später zu einer auf 42 Minuten gekürzten Version. Durch die Montage hat das Band – das ist klar – seine «Objektivität» verloren, ist parteilich und militant geworden. Als Anschauungsmaterial, mit welcher Unverfrorenheit das EMD seine Ansprüche gegenüber den Betroffenen in Rothenturm durchzuboxen versucht, bleibt das Dokument selbst unter Berücksichtigung der bezogenen und klar deklarierten Position von bedrückender Brisanz. Dass sich die Auseinandersetzung nicht allein auf die Frage Waffenplatz Rothenturm ja oder nein beschränken lässt, sondern auch den schwierigen Konflikt zwischen individuellem Anspruch und Verantwortung für die Allgemeinheit, d. h. in diesem Falle für die Armee, beinhaltet, rückt das Videoband in die Nähe des Films «Der

schwarze Tanner» und lässt es nicht nur durch die oft pointierten Verhandlungsvoten der Rothenturmer wie eine Fortsetzung erscheinen.

«Freeze» wiederum ist ein frisches und unkonventionelles Porträt über die nun neunjährige Existenz des Zürcher Videoladens und seiner Pionierleistungen in der unabhängigen Videoszene. Mehr als das: «Freeze» ist ein Stück bewegte Geschichte und politische Agitation, gescheit und unterhaltsam zugleich. Humor und ernsthafte Bemühen um Dokumentation reichen sich dabei die Hand. Die Auseinandersetzung mit der eigenen Geschichte wird zur Reflexion über zürcherische und schweizerische Gegenwart.

Ähnliches ist auch über die Super-8-Produktion »Zafferlot« des Berners Andreas Berger zu berichten: Die Begebenheiten rund um das inzwischen abgebrochene Autonome Jugendzentrum «Zaff» in Bern hat der Autor in manchmal kecker, mitunter augenzwinkernder Weise zu einem dokumentarischen Science-Fiction-Film ausgeweitet, der sich nicht vor kühner Bildmanipulation scheut, diese aber immer durchschaubar lässt. Wohl wie kein anderer Film an den diesjährigen Filmtagen vermittelt »Zafferlot« das Lebensgefühl einer Generation, die von der Konsum- und Wohlstandsgesellschaft dezidiert Abschied genommen hat. Berger zeigt Bilder einer Schweiz, in welcher der Widerstand gegen die Verbetonierung der Städte und Seelen wächst, obschon er immer wieder niedergewalzt wird. Überall brechen Pflänzchen listigen Humors durch den Asphalt. Dagegen, steht zu vermuten, nützt auch jenes gewaltige Auffanglager nicht, in welches im Film all jene gesteckt werden, welche die Saat dazu ausgeworfen haben.

Durchbruch einer neuen Filmergeneration?

Es ist in Solothurn viel davon gesprochen worden, eine neue Generation von Filmemachern habe sich nun endgültig durchgesetzt. Stimmt das wirklich? Behaupten kann dies wohl nur, wer den Einzelfall statt die Gesamtproduktion des schweizerischen Filmschaffens vor Augen hat. Es dominieren – fast mehr als vor ein zwei Jahren noch – jene Regisseure und Autoren die Szene, die etwas leichtfertig als die «Etablierten» bezeichnet werden: Alain Tanner und Michel Soutter, Thomas Koerfer und Fredi Murer, Xavier Koller und Friedrich Kappeler, Francis Reusser und Richard Dindo, um nur ein paar jener zu nennen, die in Solothurn einen Film zeigten. Und jetzt, Solothurn ist vorbei, warten wir gespannt auf die Filme von Hans-Ueli Schlumpf, Bernhard Giger, Daniel Schmid, Markus Imhoof und Villi Hermann.

Nein, der Generationenwechsel hat so, wie das behauptet wird, nicht stattgefunden. Er erfolgt fliessend, und das ist gut so. Es gelingt diesem oder jedem Filmemacher, in die Phalanx der Bestandenen einzubrechen. Matthias Zschokke hat in dieser Beziehung grosse Erwartungen geweckt, Véronique Goël, mit ihrem ungewöhnlichen Film »Précis« (vgl. Rezension in dieser Nummer) auch. Sie werden sich mit ihren Werken bestätigen müssen, genau so wie auch Bruno Moll, der mit »Hammer« die in ihn gesetzten Hoffnungen wohl nicht restlos erfüllt hat. Sein erster Spielfilm über einen Kellner, der das abbruchgeweihte Hotel »Hammer«, das ihm zur Heimat geworden ist, nicht verlassen will, tönt zwar schöne Möglichkeiten an. Vor allem dort, wo Moll Reminiszenzen aus der grossen Zeit des »Hammers« beschwört,

schlägt mehr als nur Talent durch. Sinn für Atmosphäre und Stimmung wird fühlbar, grosses, opulentes Kino liegt in der Luft. Die mitunter kleinkarierte Rahmengeschichte, die mangelfhafte Führung der Schauspieler und vor allem die zu oft in Klischees erstarrenden Dialoge (Otto F. Walter) wollen dazu indessen nicht so recht passen, zerstören immer wieder den guten Eindruck. Auf »Hammer«, seine Vorzüge und Nachteile wird nächstens ausführlich zurückzukommen sein.

Andere Filme bleiben Versprechen für die Zukunft, sind Talentproben. In ihnen mehr zu sehen, hiesse Relationen verschieben. Gewiss, dem jetzt 31jährigen Jörg Helbling ist mit »Zum Beispiel Sonja W.« ein stilistisch überaus eigenwilliges und konsequentes Werk gelungen, das zum Porträt einer unangepassten Frau eine adäquate Gestaltung aufweist (Kritik in ZOOM Nr. 4/86). Und ebenso sicher ist, dass Franz Reichle mit »Augenblick« an den Filmtagen eines der ungewöhnlichsten Werke präsentierte. Sein Film um zwei junge Menschen, die sich in bewegter Zeit gefunden, geliebt und auch gestritten hatten, die – nach gewaltsamer Beruhigung ihrer gemeinsamen Sache – auseinandergegangen und neue Wege und Lebensinhalte suchten und jetzt in den Tag hineinleben, jedem Augenblick die Erfüllung ihrer Sehnsüchte abtrotzend, ist in Form und Gestaltung überraschend: Reichle stemmt sich gegen herkömmliche Sehweisen, verhält sich fast anarchisch zu dramaturgischen Regeln. Seine Optik ist von inneren Vorgängen her geprägt. Es sind mehr Empfindungen als Ereignisse, die durch die Bilder transportiert werden; Gemütslagen, die auf der Leinwand erscheinen. Der Film, das sei nicht verschwiegen, ist nicht ohne Hän-

ger und Längen. Dennoch gehört er zu den wenigen Werken, die Filmsprache aufzubrechen, zu erweitern suchen.

In seiner Art konventioneller gemacht ist «*Moviestar*» von Markus Imboden. Erzählt wird darin die Geschichte vom bösen Ende des Taxifahrers Max, der erfüllt ist von der grossen Sehnsucht nach herber Männlichkeit, der grossen Liebe zu geheimnisvoll schönen Frauen, nach einem Hauch von Abenteuer. Im Kino erlebt er aus zweiter Hand, wovon er träumt. Eines Tages beginnen sich Kinoillusion und Realität in verhängnisvoller Weise zu vermischen ... «*Moviestar*», 45 Minuten lang, ist ein ebenso kluger wie auch humorvoller Film über Kinomythen, Identifikation und ihre Folgen geworden. Die zügige Inszenierung wird von einer effektvollen Kamera (Lukas Streb) unterstützt, die atmosphärisch dichte Bilder schafft.

Spielerisches Filmen, filmisches Spielen

Etwas wird man dem neusten schweizerischen Filmschaffen nicht absprechen können: es ist in seiner Gesamtheit luftiger, spielerischer geworden. Die Schwerenöter mit der Kamera sind ganz offensichtlich in die Minderheit geraten, dafür hat der Humor Einzug gehalten. Dass sich mit ihm auch ernste Themen hintergründig darstellen lassen, lässt sich mit zwei Filmen besonders deutlich nachweisen. «*Love Inc.*» von Franz Walser, der mit seinem intelligenten Essay über die Manipulierbarkeit von Informationen vor zwei Jahren auf sich aufmerksam gemacht hat («*White Noise*»), ist im Prinzip eine konsequente Fortsetzung von Lysys «*Kassettenliebe*», indem es nach der Vermittlung durch ein Video-Kontaktinstitut zur persönlichen Begegnung der bei-

den Partner gar nicht mehr kommt. Das Beklemmende an diesem munter inszenierten, utopisch anmutenden Film ist, dass die moderne Kommunikationstechnologie in der Tat die personelle Kommunikation immer mehr an den Rand zu drängen droht. So fiktiv, wie er im ersten Augenblick erscheint, ist dieser kluge Film gar nicht.

Von Kommunikation handelt auch der Kurzspielfilm «*Trott*» von Ruben und Til Dellers. Mit raffiniert montierten repetitiven Elementen entlarven die beiden Brüder Leere und Öde alltäglicher Stammtischgespräche in der Beiz. Der sauber inszenierte und sorgfältig gestaltete Film ist nun allerdings alles andere als ein blosses Mokieren über Wirtshaus-Rituale. Mit geradezu

Gesprächsrituale statt Kommunikation in der Beiz: «*Trott*» von Ruben und Til Dellers.



analytischer Schärfe demonstriert er das sich in einem ewigen Kreis drehende Stammtischgespräch als eine Form degenerierter Kommunikation, in der jeder am andern vorbeiredet, ohne dass einer überhaupt noch zuhört. Mag man – nicht zuletzt der listigen Inszenierung wegen – über die Worthülsen und Verhaltensmuster der Tischrunde vorerst noch lachen, so droht es einem mit Fortdauer des Films die Kehle zuzuschnüren: Die Unfähigkeit zum Gespräch, das ja immer ein Geben und Nehmen ist, ein aufeinander Eingehen auch, führt letztlich zur Zerstörung jeder Gemeinschaft. Die Stammtischrunde in «Trott» wird zur Metapher für eine Gesellschaft, in der Partikularismus, persönliche Interessen und Vorurteile eine wirkliche Kommunikation längst verunmöglicht haben. Hinter der filmischen Spielerei tritt die kritische Auseinandersetzung mit einem wichtigen Thema unserer Zeit hervor.

Filme wie «Trott», die professionelle Gestaltung und brisantes Thema zu einer filmischen Einheit zu verschmelzen mögen, gibt es zur Zeit nur wenige. Zu selten finden Form und Inhalt zu einer wirklichen Symbiose. Dem schweizerischen Filmschaffen – vor allem jenem der nachwachsenden Generation – fehlt es an guten Geschichten. Ihre Filme leiden darunter. Dabei liegen die Stories buchstäblich auf der Strasse. 97 Filme wurden in Solothurn gezeigt. Kein einziger davon befasste sich mit dem Thema schweizerischer Asylpolitik (wobei hier ehrlicherweise anzumerken ist, dass Bernhard Safariks «Das kalte Paradies» nicht rechtzeitig fertiggestellt werden konnte); keiner mit der Bedrohung unserer Umwelt; kaum einer mit der zunehmenden Vereisung unseres Klimas; keiner mit der Divergenz zwischen unserem Reichtum und

der Not in der Welt. Unsere jungen Filmemacher mögen sich nicht mehr aufregen. Sie lieben die Harmonie der schönen, glatten Bilder. Sie lächeln sich gegenseitig zu und klopfen sich auf die Schultern. Das Publikum erkennt sich im allgemeinen Desinteresse an dem, was rund herum passiert, wieder und spendet freundlichen Beifall. Es herrschen keine guten Zeiten für den Schweizer Film. ■

Robert Richter

Eingeübte Sehweisen aufbrechen

«... ist mein ganzes Herz» von Verena Moser (12 Min.)

«Trash» von Jürg Egli (14 Min.)

«XVI/84 Fenster III» und «XVIII/85» von Werner von Mutzenbecher (3/9 Min.)

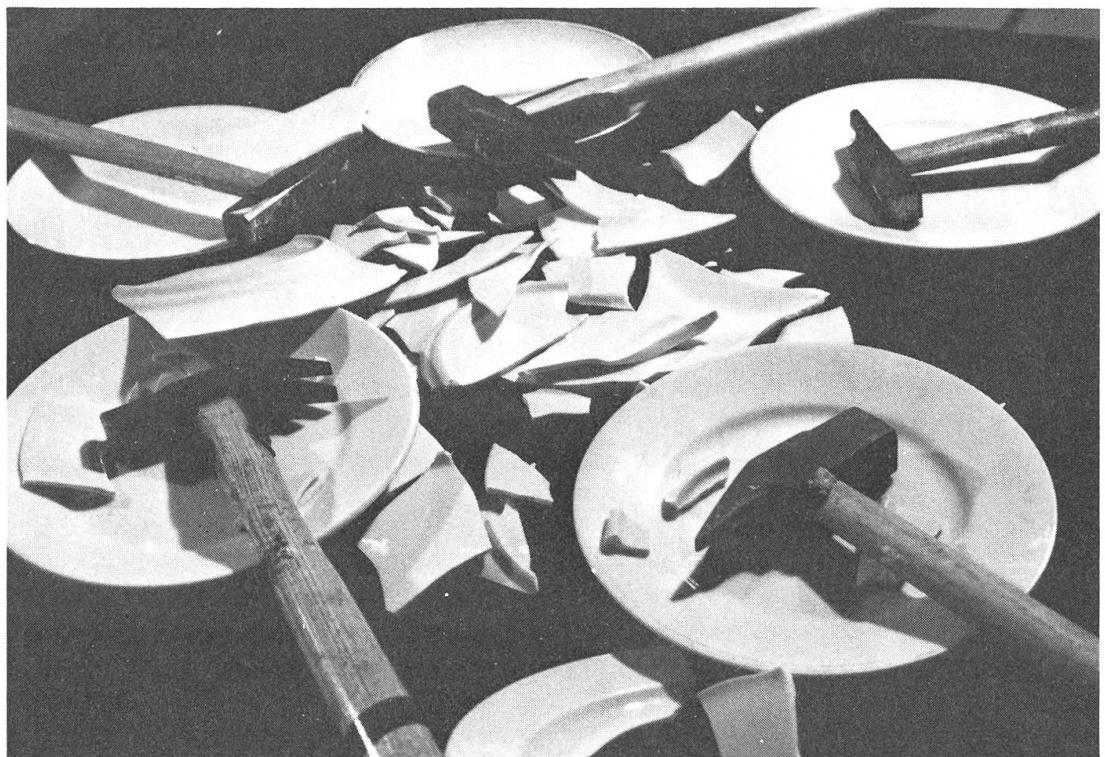
Weil sie sich dem Zuschauer nicht wohlwollend zuwenden, fristen experimentelle Filme ein Randgruppensein. Viele Zuschauer fühlen sich bei solchen Filmen physisch überfordert und geistig verstoßen und ausgeschlossen. Für das Aufbrechen sich etablierender und damit verdorrender Ausdrucksweisen im Visuellen, für die Weiterführung der Filmsprache sind Experimentalfilme von grösster Wichtigkeit. Eingenebelt vom visuellen Alltagseintopf, sind wir oft nicht mehr fähig, den Horizont der filmischen Darstellungsmöglichkeiten zu spüren oder zu erahnen. Filmische Experimente sind eine wohltuende und erfrischende Erweiterung des Visuellen.

Erfreulich viele Beispiele filmischer Experimente fanden sich an den diesjährigen Solothurner Filmtagen. Unmittelbar zu spüren ist die Absicht, als Autor Eigenständigkeit in Inhalt und Form zu erreichen und zu wahren. Hinzu kommt sicherlich das Element des Spielerischen, das als Reiz vom Experimentellen ausgeht. Neben grösseren Arbeiten mit experimentellem Charakter oder Ansatz, die in dieser oder späteren Nummer von ZOOM einzeln besprochen werden (zum Beispiel «Der junge Eskimo», «Nebel jagen» oder «Augenblick»), seien hier drei kompromisslose, kürzere Arbeiten einander gegenübergestellt. Drei Filme, die Wert und Bandbreite des experimentellen Films in der Schweiz skizzieren.

In ihrem ersten Film, «... ist mein ganzes Herz», stellt die Basler Kinooperatrice Verena Moser zwei Filmrealitäten einander gegenüber: stehende Bilder in Form von Schnipseln aus bekannten Filmen (von «Citizen Kane» über «Casablanca» bis zu Marianne Rosenbaums «Peppermint Frieden») und gefilmte Alltagsrealitäten, so wie die Autorin ihre Basler Umwelt erlebt. Da sind die Bilder aus grossen Kinofilmen, ein Widerspruch in sich selber: materiell eher wertlose Zelluloidstückchen, denen die grosse Identifikationskraft jener Welten diametral gegenüberstehen, die mit dem banalen Lichtstrahl auf die weisse Wand gezaubert werden. Indem Verena Moser nicht nur die effektiven Szenenbilder der zitierten Filme zeigt, sondern den materiellen Charakter durch den Miteinbezug der Filmränder und Perforationslöcher betont, wird dieses Spannungsfeld sichtbar.

Das Gegenüber, die von Verena Moser gedrehten Bilder, teilt sich in dokumentarische Bilder und szenisch gestellte. Allen gemeinsam ist das

Aus «...ist mein ganzes Herz» von Verena Moser.



Dunkle, die visuelle Schwere. Einerseits entlarvt die Autorin die zitierten Filmbilder als Trugbilder, andererseits entsteht durch die materielle Relativierung und die Konfrontation mit den «neuen» Bildern eine Trauer über den Verlust von idealisierten Welten. Dass sich filmisch arrangierte Realität und effektive Wirklichkeit ausschliessen, respektive durch die Ideologie oder Subjektivität der Produktion divergieren, formuliert Verena Moser mittels einem schwarzen Tisch, schön gedeckt mit weissen Tellern und Rotweingläsern. In den schönen Arrangements bereits enthalten ist der Hammer als Besteck, das die gestaltete Welt zerstören wird. «...ist mein ganzes Herz» ist ein ausserordentlicher Erstling, da er mit einfachsten Mitteln klare Gefühle formuliert, die nur schwer visualisierbar sind.

Zu Maurice Ravels «La Valse» – vom Komponisten als «phantastischer Wirbel» bezeichnet – fügt Jürg Egli in «Trash» einen visuellen Trip durch nächtliche Strassenbilder. Ausgangsmaterial sind farbige Nachtaufnahmen, aufgenommen mit einer

stark «verwackelten» und zufällig nach Objekten suchenden Kamera. Auf konzeptionell konkrete Bildinhalte wie auch Bildkompositionen wird bewusst verzichtet. Tricktechnisch hat Egli die einzelnen Phasenbilder des Ausgangsmaterials (die einzelnen Bilder des Filmstreifens) zeitlich verlängert und neu montiert, so dass eine der Zeitlupe verwandte Wirkung entsteht.

Der Reiz von «Trash» liegt im gleitenden Übergang zwischen eher realistischen Nachbildern und derart verwischten Bildern, die Action-Painting nahe kommen. Abstraktes und Konkretes vermischen sich, werden als Stufen der Stilisierung erkannt. Bilder als farbiger Tanz, als visuelle Rhythmisierung; Kompositionen in Türkis- und Rosatönen: Fragen kann man sich, inwieweit Egli auf die musikalische Vorlage sinnvoll eingeht, die rhythmische Struktur der Musik aufgreift und Stellung bezieht. Hier sind zweifelsohne Mängel feststellbar. Oder will Jürg Egli bewusst keinen strukturellen Bezug zwischen Ravels Komposition und den Bildern herstellen?

Als eindeutigeren Mangel empfand ich zumindest die Tatsache, dass in den 14 Minuten keine organische Entwicklung in der Komposition und der Montage der Bilder feststellbar ist. Eine gestalterische Entwicklungslinie, die auch gebrochen sein kann, hätte den Spannungsbogen zwischen «realistisch» und «abstrakt» spürbarer gemacht.

Lakonisch bezeichnet Werner von Mutzenbecher seine neusten Arbeiten «XVI/84 Fenster ///» und «XVIII/85» als Variationen über ein Thema. In beiden Filmen arbeitet Mutzenbecher als langjähriger und intensiver Experimentalfilmer mit Simultan- und Sukzessiveffekt, d. h. mit der Suggerierung von Visionen im Kopf des Zuschauers durch gleichzeitige oder in kurzen Intervallen einander folgenden Bildern. Durch rhythmisch abwechselnde und wiederkehrende zwei Bilder oder durch Doppel- und Mehrfachbelichtung entstehen durch Überlagerungen und «falsche» Interpretationen des menschlichen Gehirns neue, materiell nicht existente Bilder.

«XVI/84» arbeitet mit dem Nacheinander von grafisch konzeptionierten Bildern. Fenstersprossen als schwarze Balken in horizontaler oder vertikaler Ausrichtung «springen» aufgrund der Montage im Bildfenster umher. Ein Puls an Strichen, der sich zu einem Netz addiert.

«XVIII/85» kombiniert mittels Doppelbelichtung Gesichter mit Landschaften und Räumen. Durch die Übereinanderschichtung verschiedener Graustufen zwischen weiss und schwarz «versinken» einzelne Passagen des einen oder anderen Bildes, Graustufen heben einander auf oder verstärken sich gegenseitig, kontrastreiche Kanten und Übergänge ergeben neue Aufteilungen. Interpretation ist nur noch Gefühlssache, dies vor dem Hintergrund des rein visuellen Erfahrungsschatzes des Zuschauers. ■

Franz Ulrich

Nous étions les rois du monde

(Wir waren die Könige der Welt)

Schweiz 1985. Regie: Henry und Jacqueline Brandt.
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 86/35)

Henry Brandt, 1921 in La Chaux-de-Fonds geboren, studierte Philologie an der Universität Neuenburg, wurde Lehrer am Gymnasium seiner Geburtsstadt und an der Handelsschule in Neuenburg. Schon in jungen Jahren unternahm er Reisen nach der Türkei, nach Spanien und Lappland. 1953 quittierte er den Schuldienst, um sich ganz

dem ethnologischen Film zu widmen. 1954 entstand «Les nomades du soleil», ein Bericht über die Nomadenstämme der Bororo im Staat Niger, und 1958 realisierte er zusammen mit Heinz Sielmann im Belgisch-Kongo «Les seigneurs de la forêt».

Mit dem 1961 im Auftrag der Pädagogischen Gesellschaft des Kantons Neuenburg geschaffenen dokumentarischen Spielfilm «Quand nous étions petits enfants» (Schön war die Jugendzeit), einem poetischen und doch sehr wirklichkeitsnahen Bericht über die Erfahrungen eines Lehrers in einer Zwergschule im Neuenburger Jura, wurde Brandt zu einem der Pioniere des neuen Schweizer Films. Ein Kritiker schrieb damals: «Endlich begegnet man einem Schweizer Film, der nicht die ausgefahrenen Wege geht, der nicht unsere einheimischen Dichter auswertet, der nicht verhindertes Kabarett oder Erbauungsstück ist. (...) Und endlich ein Beweis, dass es (...) nicht auf die technischen Einrichtungen, auf Filmstudios und derlei Dinge ankommt, sondern erst einmal auf einen Künstler, der filmisch denkt, filmisch empfindet, filmisch sieht und dann eben einen Einfall hat, aus dem sich das andere sozusagen von selbst ergibt.» Für die Landesausstellung 1964 in Lausanne realisierte er fünf Kurzfilme («La Suisse s'interroge»), die von etwa vier Millionen Besuchern gesehen wurden.

In langen Abständen entstanden, neben seiner Arbeit für das Westschweizer Fernsehen, weitere Filme: «Voyage chez les vivants» (1969), aus dessen gesamtem abgedrehten Material er unter dem Titel «Chronique de la planète bleue» 13 halbstündige Teile herstellte; «Le dernier printemps» und «Eudoxie» (1977) und «Jamais je ne t'oublierai» (1981).

Mit seinem Dokumentarfilm «Nous étions les rois du monde» ist Henry Brandt in seine engere Heimat, den Neuenburger Jura, zurückgekommen. Das Val-de-Travers gehört zu den wirtschaftlichen Randgebieten der Schweiz. Seine Bevölkerung hat seit 1910 abgenommen, und seit 1974 macht ihm die Rezession in der Maschinen- und Uhrenindustrie besonders schwer zu schaffen. Henry Brandt und seine Frau Jacqueline haben fast zwei Jahre in diesem Jura-Bergtal verbracht, um Landschaft und Menschen und ihre Probleme kennen zu lernen. Ihre Erfahrungen und Ergebnisse dokumentieren sie in diesem Film, der zu einem vielschichtig-vielfältigen Porträt der ökonomischen, politischen und kulturellen Gegebenheiten dieser Talschaft geworden ist.

Die Brandts haben ihre Beobachtungen im Rahmen eines Jahresablaufs von Januar bis Dezember aufgereiht. So hat sich eine Art Chronik ergeben, in der die Schönheiten dieser teilweise noch sehr idyllischen, unberührten Landschaft ebenso zur Geltung kommen wie die Feste, Bräuche und Sportveranstaltungen im Ablauf der Jahreszeiten. In diesem landschaftlichen und kulturellen Lebensraum eingebettet sind die Menschen, die unkommentiert zu Wort kommen: Bauern, Arbeiter, Angestellte, Unternehmer, Schüler, Lehrlinge (aber, mit Ausnahme einer erfolgreichen Kleinunternehmerin, fast keine Frauen ...). Sie berichten von den wirtschaftlichen Schwierigkeiten (seit 1970 gingen 2000 von 3700 Arbeitsplätzen verloren) und von den Anstrengungen, mit Kreativität und Phantasie die Krise zu überwinden. Resignation und Abwanderung kommen ebenso zur Sprache wie der vitale Überlebenswillen einer Talgemeinschaft, wo einer

den andern noch kennt, wo Solidarität und ein naturverbundenes Leben nicht bloss Wunschträume bleiben müssen. Das Val-de-Travers will nicht zu einem «Indianerreservat» werden, sondern aus eigener Kraft, die Hilfe von aussen braucht, die Zukunft gestalten.

Henry und Jacqueline Brandt haben ein Bild- und Tonmaterial zusammengetragen, das von der gleichen Sensibilität, Klarheit und Verständnisbereitschaft geprägt ist wie die früheren Filme. Sie enthalten sich jeden gesprochenen Kommentars, doch kommt ihre Stellungnahme nicht selten in der flüssigen, manchmal sogar witzigen Montage zum Vorschein. So dicht Bild- und Tonmaterial auch verarbeitet sind, so erreicht dieser Dokumentarfilm jedoch nicht jene Intensität und Wärme der besten Arbeiten von Fredi M. Murer, Yves Yersin und anderen, vor allem deutsch-schweizerischen Dokumentarfilmschaffenden. Es stellt sich eine fast kühle Distanziertheit ein, die davon herröhren mag, dass Brandt zwar sein Handwerk routiniert anzuwenden weiß, aber den Menschen, ihrem Denken, Fühlen und Handeln nicht ganz auf den Grund geht. ■

Matthias Loretan

Welche Bilder, kleiner Engel, wandern durch dein Angesicht?

Schweiz 1986. Autoren: Jürg Hassler und Ursula L. M.
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 86/42)

Der Krawall-Hassler stiftete an den diesjährigen Solothurner Filmtagen Verwirrung. Der Filmamcher hat sich scheinbar mit seinen beiden Filmen – mit dem Agitationsstreifen «Krawall» (1970) über den Zürcher Globus-Krawall und die damalige Studenten- und Jugendbewegung sowie mit dem Interventionsfilm «Gösgen – Ein Film für die Volksbewegung gegen Atomkraftwerke» (1978) – als politischer Aktivist ins Bewusstsein der Schweizer Filmszene eingeschrieben. Sein jüngster Film nun ist eine Annäherung an eine Kinderwelt in unbeschädigter Natur und heiler Umgebung, der Versuch, in einer Art filmischem Kinderspiel den Blick zu verzaubern, ein neues Gefühl aus- und aufzuheben.

Ist sich Hassler untreu geworden? Hat er seine gesellschaftspolitische Parteinahme verraten? Wer freilich diese Fragen bejaht, macht zwei Voraussetzungen, die hier nicht unwidersprochen bleiben sollen. Zum einen wird der Filmamcher auf eine eindeutige Position festgelegt, die mit dem Stoff seiner explizit politischen Werke gegeben ist. Zum anderen werden die provozierende und surrealistische Kraft sowie deren subversive poetische Verschlüsselung in Hasslers jüngstem Film verkannt.

Die Stärke von Hasslers politischen Filmen ist wohl kaum die Analyse. Dazu sind seine

Stellungnahmen viel zu parteiisch, zu einseitig. Gemessen an hiesigen demokratischen Ge pflogenheiten sind seine Interventionen strategisch nicht einmal sonderlich klug. Im «Gösgen»-Film, den Hassler zusammen mit Fosco und Donatello Dubini herstellte, zeigen die Autoren Sympathie und Verständnis für Widerstandsformen ausserhalb der Legalität. Beim «Krawall» setzt Hassler die Erfahrungen von Lehrlingen, Heimzöglingen und Rockern gleichberechtigt neben die Erfahrungen und Wahrnehmungen der jungen Intellektuellen der sogenannten «Studenten»-Bewegung. In einer für politische Interventionsfilme überraschenden Eigenwilligkeit besteht der Filmamcher auf diesen Aussenseitern, als wolle er sagen, dass er nur mit diesen prekären,brisanten Brechungen sich in diese Bewegungen einbringen könne.

Hasslers Agitationsfilme leben von der Identifikation mit den gesellschaftlichen Aufbrüchen, vom Versuch, ihre sprengende Kraft und Emotion zu fassen und mobilisierend weiterzutragen. Beide Filme beginnen deshalb mit der Rekonstruktion von Erfahrungen, die im Rahmen des gesellschaftlichen Systems nicht verarbeitet werden können und sich in dramatischen Zusitzungen (Krawall, Besetzung und Räumung des AKW-Geländes) entladen. In diesen Extremsituationen, in denen sich das Unbehagen an einer durch rationalisierten Gesellschaft zum Widerstand verdichtet, scheinen neue Kampf- und Lebensformen auf. Hinter der politischen Rhetorik und dem Pathos der Wut lässt Hassler hinter diesen Umbrüchen auch

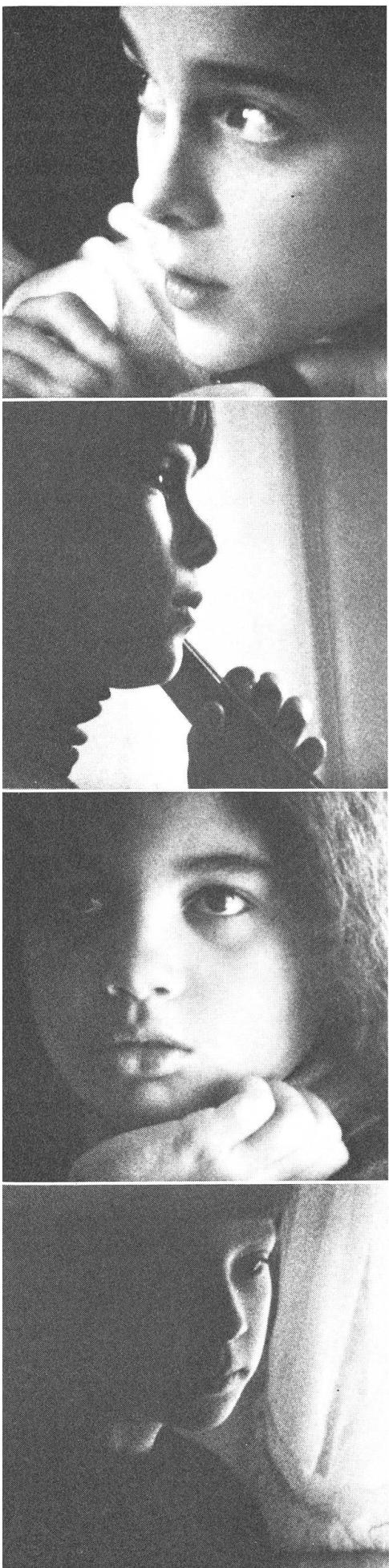
Ein Film der die Geister scheidet:
«Welche Bilder, kleiner Engel,
wandern durch dein Angesicht?»
von Jürg Hassler und Ursula L. M.

die Kraft zu einem weniger festgelegten, sich immer wieder neu erfindenden Menschen erahnen.

Bei seinem Film «Josephson – Stein des Anstoßes» (1977), entstanden zwischen seinen beiden politischen Interventionsfilmen, sucht Hassler den neuen Menschen nicht im heiklen revolutionären Augenblick, sondern geht dessen Spur beim Künstler nach. Herausgekommen ist dabei nicht einfach ein Künstlerporträt, sondern ein Film Hasslers mit Josephson über Kunst, Geschichte und Gegenwart, die Fortsetzung eines Gesprächs zwischen zwei Freunden mit filmischen Mitteln. Bei diesem Gespräch geht es um nichts weniger als die «Definition des richtigen Lebens» (wie es der Filmkritiker Martin Schaub feierlich und doch exakt beschreibt). Dabei fällt auf, dass sich der Filmemacher ein Gegenüber, vielleicht sogar ein alter ego gewählt hat, das trotz seiner biografischen Erfahrungen als Jude unter dem Nationalsozialismus und als Emigrant in der Schweiz politisch abseits steht. Trotz gelegentlichem Widerspruch zeigt Hassler grosses Verständnis für die Weigerung des Bildhauers, die Kunst zu funktionalisieren. Auf eindrückliche Weise macht der Film die Komplexität eines Künstlerlebens transparent, den «kompliziert gewordenen Versuch, *einfach* zu sein, oder *einfach zu sein*». In romantischer Manier wird dem Künstler im Akt der schöpferischen Konzentration eine avantgardistische Aufgabe zugebilligt: Selbstkritisch, sich in die Materie des form- und knetbaren Lehms versenkend, seine Figuren (meist Einzelwesen und Paare) unablässig umgestaltend, um sie auf ihre innere Spannung zu befragen, sich zögernd zu elementaren Formen vortastend – der Künstler wird zum Stein des An-

stoßes für einen radikalen Lebensorientierung, für das Leben als Kunstwerk.

Eigentlich ist es nur konsequent, dass dieser Gralsucher nach einer starken und echten Emotion, nach einer elementaren Kraft bei seinem jüngsten Film vor dem Geheimnis des Kindes steht. Die Zugänge zu diesem Stoff sind mehrfach zugeschüttet. Und wenn im folgenden ein paar Irrwege und Halbwahrheiten angedeutet werden, so nur, um darauf aufmerksam zu machen, wie radical der Film von Hassler und L. M. sich von solchen aktuellen Missverständnissen abhebt. Ich erinnere an die vielen pädagogischen Lehrfilme, die ihre noch so kindsgerechten Konzeptionen an den Kindern als den eben noch zu erziehenden Objekten vordemonstrieren. Zu denken wäre auch an den amerikanischen Erfolgsautor Neil Postman, der über das «Verschwinden der Kindheit» als gesellschaftlich ab- und ausgegrenzten Raum lamentiert und dafür in bildungsbürgerlichem Gestus das (amerikanische) Fernsehen verantwortlich macht. Und schliesslich mag es auch so etwas wie eine modische Hinwendung zum Kind und Kinderkriegen geben, um sich aus der Unübersichtlichkeit der gesellschaftlichen Wirklichkeit zu stehlen und dem Terror der Intimität zu frönen. Diese privatistischen Regressionen rächen sich freilich schon bald, etwa wenn das Kind den wohlbehüteten Schonraum verlassen muss und mit der gesellschaftlichen Realität der Schule konfrontiert wird; schmerhaft und schwierig dürfte die notwendige Ablösung des Kindes von seinen Eltern dann werden, wenn es deren projizierte und delegierte Lebenserwartungen enttäuscht und seinen eigenen Weg gar zurück in die Gesellschaft sucht.



Solche falsche Idealisierungen der Kindheit mögen es gewesen sein, welche den Film auf erbitterte Ablehnung haben stossen lassen. Doch quer zu solchen Missverständnissen beggnen die Autoren den Kindern. Sie glauben an eine ursprüngliche Kraft, an eine elementare, aber unter vielen Schichten verschüttete Emotion in ihnen. Durch eine poetische Archeologie versuchen sie diese, von noch weniger Sedimenten als bei den Erwachsenen überlagerten Kräfte freizulegen. In einem experimentellen Kinderspiel vergewissern sie sich jener archaischen Kraft, an die auch Fredi M. Murer erinnert, wenn er in «Höhenfeuer» etwa das Erwachsenwerden als tragischen Prozess erzählt und mit den Mitteln der filmischen Fiktion das Abmürksen dieser Kraft als Trauerarbeit nochmals erlebbar macht.

Hassler und L. M. freilich erzählen keine Geschichte. Sie schaffen oder inszenieren Situationen, in die eine kleine Gruppe von Kindern sich mit ihrer ungebrochenen Vitalität einbringt und in denen sie Elementares erlebt. Mit seiner Super-8-Kamera nähert sich Hassler «seinen» Figuren in faszinierender Unabsichtlichkeit. Scheinbar unsensationelle Begebenheiten im Ferienalltag der Kinder, Gebärden, Klänge und Bewegungen verdichten sich zu einer Sprache, deren Alphabet wir vergessen haben. Das Wesentliche verschiebt sich von den in Begriffen mitgeteilten Bedeutungen auf die Geräusche, den Tonfall, das Lachen, die Musik. Und schliesslich übernimmt die Kamera den naiven Ernst der Kinder. Ihr Schauen, das den Dingen Zeit und Raum gibt, zu ihnen zu sprechen, soll auch den Blick, die Wahrnehmung des erwachsenen Betrachters verzaubern. Die Autoren nehmen die von den Kindern her-

vorgerufenen Botschaften auf und spiegeln sie in expressiven Aufnahmen von unbeschädigter Natur. Ausser dem Eingebundensein in den zyklischen Wechsel der Jahreszeiten wird durch Bildwahl und Montage eine raum-zeitliche Situierung aufgelöst. Jenseits einer zweckrationalen Logik gibt es kaum eine zielgerichtete Handlung. Der Wind biegt Bäume, wogt das Ährenfeld; Bildteile brechen sich im Spiegel des Wassers, Steine furchen das Wasser und erzeugen Wirbel. Dazu eine bewegte, kreisende Kamera, die überall Verwandtes und Vertrautes findet.

Die Poesie dieses experimentellen Filmgedichtes fasst die kindliche Intuition und Empfindungsdichte in eine angemessene Sprache und Sehweise. Ihre Lyrik verschenkt dabei die Gabe, den Zauber der Erscheinungen sprechen zu lassen. Ihr eignet ein magisches Verstehen, in der sich ein «Mehrwert von Geheimnis» (Günter Kunert: Vor der Sintflut. Das Gedicht als Arche Noah. Vorlesungen; München 1985) mitteilt.

Wer dem Film vorwirft, er zeige Kinder bloss als Engel, die nie miteinander streiten und keinen Schulstress kennen, hat zwar richtig beobachtet, doch trifft diese Feststellung noch nicht das Niveau dieses Filmes; denn die Autoren unternehmen nichts weniger als den riskanten Versuch, in einem mystischen Trip zurückzukehren ins verschlossene Paradies, in die Zeit vor dem Sündenfall unserer rationalen und systematischen Logik. Es wäre falsch, den Film dokumentarisch zu lesen, die Darstellung der Kinder als Demonstrationen von Wunderkindern zu verstehen. Dass die Wirklichkeit nicht so ist, wie der Film sie zeigt, dass sie aber sehr wohl so sein könnte – auf dieser Differenz insistiert der Film. Seinen radikalen Zivilisationspessi-

mismus formuliert er nicht als kritische Analyse, sondern als Reise aus der funktionalisierten gesellschaftlichen Wirklichkeit in eine poetische Gegenwelt, die durch die Bilder am Anfang und Schluss des Filmes klar begrenzt wird. Diese Vision ist ebenso utopische Vorwegnahme als auch Erinnerung. Als verzaubernd Schauender fühle ich eine heilende Wirkung von der Agitation dieses Kinderspiels ausgehen. Ich habe einen neuen, mit Emotionen verbundenen Zugang zum mir bisher verschlossen gebliebenen jesuanischen Ausspruch gewonnen: Wenn ihr nicht seid wie die Kinder, so werdet ihr nie ins Himmelreich (in eine begnadete Zeit) eingehen.

Ich bin kein spiritueller Meister und gestehe, dass ich mich zu einem ekstatischen Erlebnis habe hinreissen lassen. Erst viel später kommen Fragen auf, die allerdings dem ästhetischen Genuss und dem intellektuellen Erkenntnisgewinn des Filmerlebnisses keinen Abbruch tun, sondern letztlich auch von ihm angestossen wurden: ist die Stadt nur eine Hölle? Sind Spuren des verlorenen Paradieses nur im symbolischen Kosmos von Natur und Dorf darstellbar? Müssen vitale Kinder und die Stadt unvereinbare Gegensätze sein? Und wenn eine instinktgebundene Einheit mit der Natur, eine Rückkehr ins Paradies nicht mehr möglich sind – wie wäre dann eine erlöste Stadt vorstellbar? Ein Lebensraum, in dem der Mensch erkennt und arbeitet und dennoch offen bleibt für das, was als Geschenk und Gnade auf ihn zukommt? ■

«Die sinkende Arche»:
Galerie de Zoologie.

Robert Richter

Die sinkende Arche

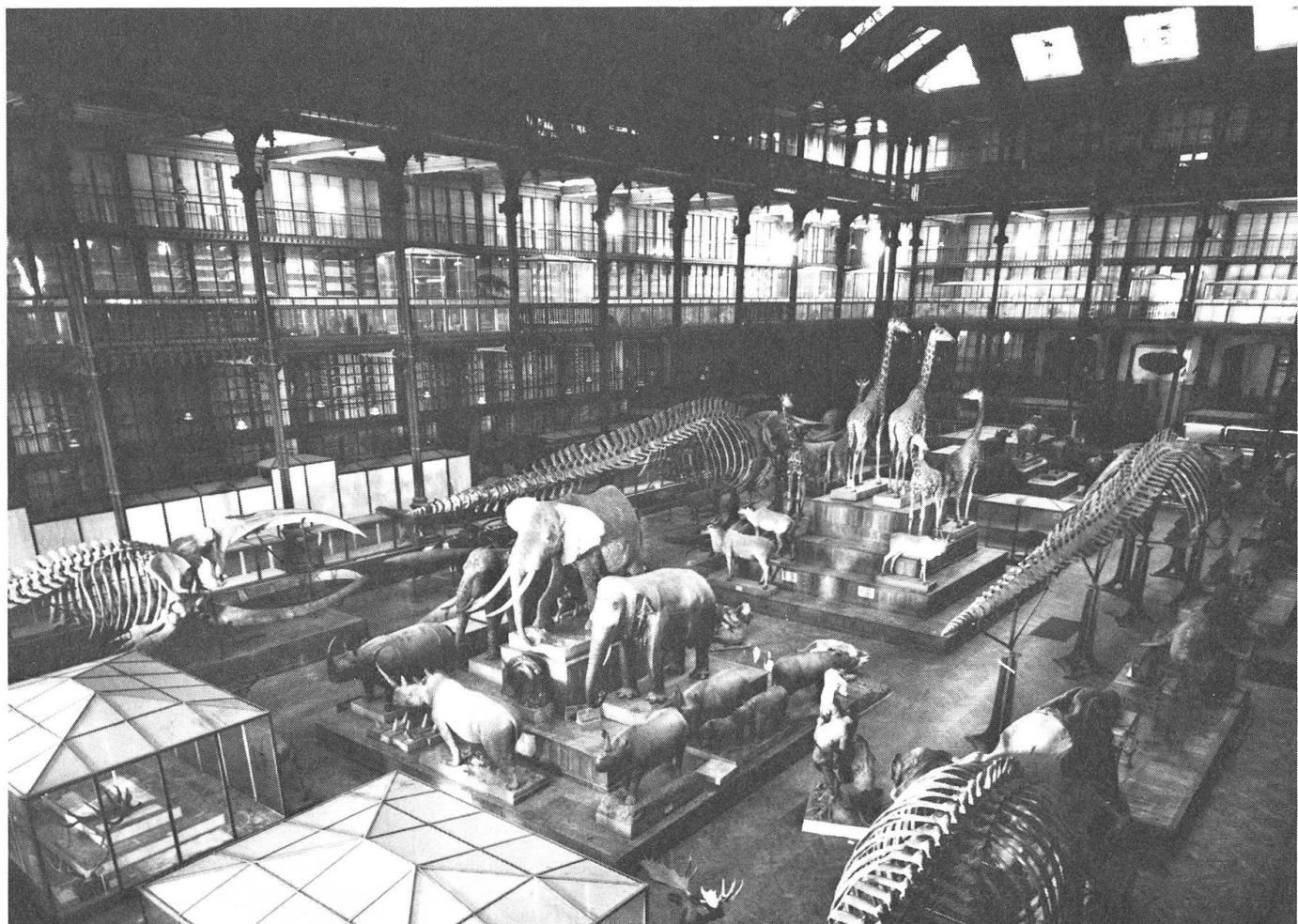
Regie, Buch, Produktion:
Bernhard Lehner und
Konrad Wittmer;
Kamera: Hansueli Schenkel;
Schnitt: B. Lehner,
Franz Walser;
Musik: Hanspeter Fischer,
K. Wittmer;
Produktion: Schweiz 1985,
45 Min.;
Verleih: offen.

1889 wurde im Pariser Jardin des Plantes die Galerie de Zoologie eröffnet. Heute ist das Zoologische Museum halb leer, verstaubt und dem Zerfall nahe. Publikum gibt es hier schon lange nicht mehr, nur noch den Schweizer Maler Jürg Kreienbühl und ein paar Museumsangestellte, die das Ausstellungs-

gut wegräumen. Weil das Glasdach undicht wurde, entschloss man sich 1967, das Museum zu schliessen. Das moderne Frankreich hat keinen Platz mehr für ein naturhistorisches Museum im Geiste des Fin-de-siècle. Der monumentalen Geste des grosszügigen Palais mit seiner für das Ende des 19. Jahrhunderts typischen Eisenkonstruktion zieht man einen sterilen, mit Neonlicht erhellen Luftschutzkeller vor. Dorthin wird das über eine Million Stück zählende Ausstellungsgut sukzessive transportiert, zugänglich nur noch für Forschungs- und Studienzwecke nicht aber dem Publikum: der Todesstoss der cleanen Archivierung.

Seit gut vier Jahren ist der Basler Maler Jürg Kreienbühl gefangen von dieser untergehenden Welt. Kontinuierlich malt er Innenansichten des Gebäudes und seines Inhaltes.

Kreienbühl, der mit Frankreich und Paris schon seit den fünfziger Jahren vertraut ist, interessiert sich für Geschehnisse und Motive am Rande, für Unbeachtetes und Verstossene. Nachdem er sich malend mit einer zerfallenen Fabrik für Heiligenfiguren aus Gips auseinandergesetzt hat, begegnete er durch einen Freund der Galerie de Zoologie. Die Faszination für untergehende, ausgediente Dinge hielt an. Inzwischen sind über 80 Öl- und Acrylbilder sowie Zeichnungen, Radierungen und Lithografien entstanden. Bilder, die den unaufhaltsamen Untergang einer prächtigen und auch pompösen Arche festhalten. Er zeichnet das ans Leben erinnernde Tote in seinem Zerfall, erschafft Bilder von sterbenden Abbildern, schreiben die Filmautoren Bernhard Lehner und Konrad Wittmer über Kreienbühl.



Der Film «Die sinkende Arché» lebt vom Spannungsfeld zwischen dem Basler Maler und seinem Modell, das zugleich sein Atelier ist. Wie Jürg Kreienbühl halten auch die Filmautoren ein Szenarium, eine Welt fest, die es bald nicht mehr geben wird. Entstanden ist das Dokument einer künstlerischen Beziehung, die hinter verschlossenen Türen stattfindet, ein Essay, das über den engeren Kontext hinausweist.

Beobachtend hält der Film die eigenwillige Stimmung des Gebäudes fest, vergleicht die realen Bilder mit Gemälden Kreienbühls. Hinzu kommt das Entstehen eines weiteren Bildes. Wir sehen Kreienbühl beim Malen, sehen die verschiedenen Stufen der Entstehung des neuen Gemäldes und hören seine Bemerkungen zum Museum und zur Arbeit, die von den Realisten des 19. Jahrhunderts beeinflusst ist. Starke Zurückhaltung übt Hansueli Schenkel, der sich mit seiner Kameraarbeit fast ausnahmslos auf Gesamtansichten konzentriert, die er in ihrer Stimmung festhält. Mit dieser Betonung des Gesamteindrucks will der Film wohl auf die Philosophie dieses naturhistorischen Museums des 19. Jahrhunderts verweisen. Damals ging es entgegen unserer heutigen Tendenz in Richtung Analyse und Strukturierung, um die Präsenz des Tierreichs in seiner Ganzheit. Trotzdem vermisst man die Liebe zum Detail. Gelegentlich sind Nahaufnahmen des restlichen Ausstellungsgutes und der Vitrinen im Film eingebracht. Die wohl faszinierende Architektur wird nur in wenigen Gesamtstimmungen fühlbar. Details der Raumgestaltung, der Konstruktion und der kunsthandwerklichen Fertigung bleiben unberücksichtigt. Gerade sie sind es, die den Wert und den Charakter einer Architektur ausmachen. Auch die Weltan-

schaug des letzten Jahrhunderts, die auf das Ganze als Gesamtheit ausgerichtet war, hat die Liebe zum Detail nicht vernachlässigt.

«Das ist eine Welt, die untergeht. Das interessiert mich. Das Museum ist eine ganze Konzeption. Das hängt mit der Weltentwicklung zusammen. Es ist für mich eine Art Bewusstseinsverlust, wenn die Menschen soweit kommen, dass sie diese Sache verlieren. Sie verlieren etwas und gewinnen nichts. Wenn man in die Zoothek hinuntersteigt (gemeint sind die neu erstellten Archivräume) und nachher dieses Museum sieht, so muss einem schon klar werden, dass das, was sie neu bauen, ein Verlust ist, ein Substanzverlust.» (Jürg Kreienbühl)

Der Louvre des animaux, wie die Galerie de Zoologie von der Bevölkerung genannt wird, ist nur ein Beispiel. Dass sich ein Maler und zwei Filmautoren damit beschäftigen, ist bezeichnend für den gegenwärtigen Zeitgeist, dem das Gefühl für ästhetische und historische Qualitäten abhandengekommen ist. Klar, dass ein solches Museum in unserer von Materialismus und wirtschaftlichem Nutzen besessenen Zeit keine wirkliche Berechtigung mehr hat. Der Untergang ist nicht aufzuhalten nur festzuhalten. Und dieses Festhalten formuliert sich als Dokumentation und Kritik.

Der Film von Bernhard Lehner und Konrad Wittmer ist betont einfach gehalten, nimmt sich genügend Zeit, das Museum, seine Bestände und seinen «Bewohner», den Maler, zu beobachten. Die intensive Wirkung des Films ist natürlich auch auf die visuelle Dankbarkeit des Subjects, des Museums zurückzuführen; eine ins Halbdunkel getauchte, phantastische Welt, die der Wirklichkeit entrückt ist. ■

Josef Stutzer

Nachtmaschine – Ein Porträt

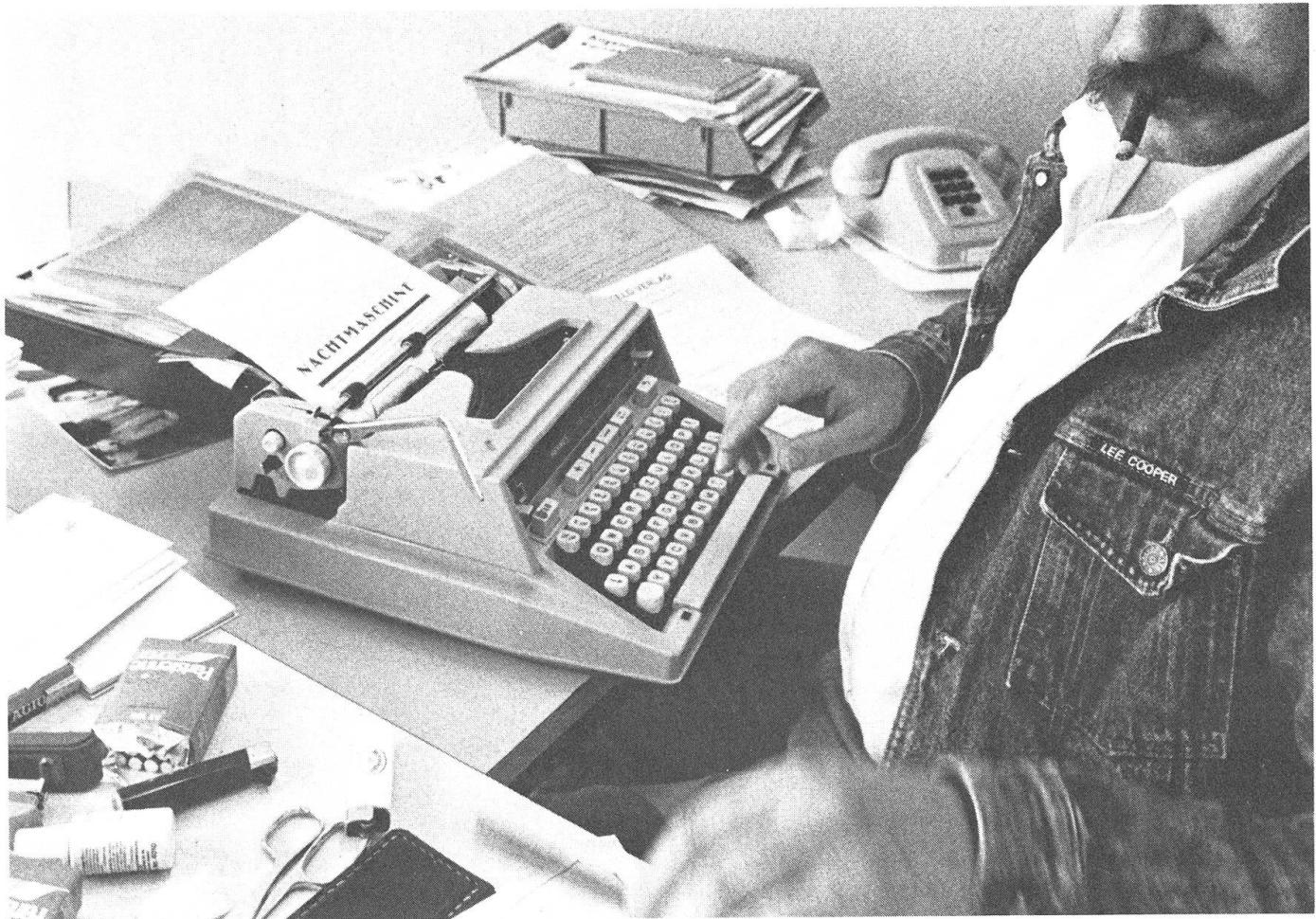
Schweiz 1985.

Regie: Angelo A. Lüdin
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 86/33)

«Nachtmaschine» heisst der Verlag von Matthias Jenny. Er ist 1945 in Basel geboren und als Autor und eigenwilliger Literaturvermittler bekannt. Er war lange in Nordafrika, Indien und Südostasien unterwegs. Frucht dieser Reisen ist unter anderem sein Roman «Postlagernd – Roman eines Durchbrenners».

«Nachtmaschine» hieß aber auch eine von ihm herausgegebene Literaturzeitschrift, die nach einigen Jahren mangels Texten eingestellt worden ist. Seit 1985 veröffentlicht er Texte unbekannter Autoren in der monatlich erscheinenden «Literaturzeitung». Einer breiteren Öffentlichkeit ist er vor allem bekannt als der Begründer des ersten deutschsprachigen Poesie-Telefons bekannt, eine Institution die europaweit Nachahmung gefunden hat. Später gründete er den Tag der Poesie (jeden letzten Samstag im März), ein Tag an dem auf Plakaten, mit Flugblättern, Lesungen und andern Aktivitäten den Passanten und Zuschauern Poesie direkt und als Ereignis näher gebracht werden soll. Seit einigen Jahren wird an diesem Tag auch ein Baum der Poesie gepflanzt.

Eine Art «Nachtmaschine» ist auch Matthias Jenny selbst. Die Kamera begleitet ihn auf seinen nächtlichen Fahrten als Austräger von Zeitungen und Zeitschriften für die Kioske der Nordwestschweiz. Brotarbeit, die er scheinbar unermüdlich, präzis, immer im gleichen eingespielten Rhythmus, in sich



selber versunken verrichtet. Stumm, unnahbar, ständig eine Zigarette im Mund, sitzt er im Auto, den Blick auf der Strasse, die Gedanken bei sich, nichts dringt nach aussen. Das Filmteam hat sich eine scheinbar unmöglich zu erfüllende Aufgabe gestellt: Nicht das Werk sondern die Person soll dem Zuschauer näher gebracht werden. In einer langsamen, streckenweise vielleicht gar langatmigen Einkreisung erfährt man etwas von der Hartnäckigkeit, ja Dickköpfigkeit, mit der Jenny seine sich selber gestellten Projekte verfolgt; beginnt etwas von der Scheu, der unterschwelligen Empfindsamkeit des Dichters zu ahnen, spürt etwas von der Wut mit der er gegen die poesielosen, verbetonierten Zustände immer wieder protestiert.

Man sieht Jenny im Zug; am Telefon in einer harschen Auseinandersetzung mit einem Au-

tor; am Composer; an der Schreibmaschine, Zigarettenstummel baut sich neben Zigarettenstummel auf; beim Kartofelrüsten, müde von der Nachtarbeit; am Mittagstisch mit seinen beiden Kindern, mit ihnen über Schule, Sprache plaudern; beim Layouten der Literaturzeitschrift... Die Kamera beobachtet ihn beim Pflanzen des Poesiebaumes 1985 auf dem Landenberg, Stans. Mürrisch schraubt er ein Täfelchen an den Baum. Ist dies auch schon zum Ritual erstarrt, wie die Brevetierung von Unteroffizieren, die, der Zufall will es so, gleichzeitig auf dem Hügel stattfindet? Ein Viereck einheitlich gekleideter Männer um eine Schweizerfahne, ein etwas bunteres Völklein um ein Bäumchen versammelt, auf beiden Seiten Musik und Applaus.

Behutsam aber hartnäckig folgt die Kamera Matthyas Jenny bei seinen Tag- und

Nachtarbeiten. Lässt ihm, dem Wortkargen, ja Mundfaulen, Zeit. Dann spricht er vom Schreiben, dieser harten Arbeit. Es genüge nicht einfach Wörter untereinander zu setzen und dies dann Gedicht zu nennen. Es gilt alle diese ausgelaugten, verbrauchten Wörter durch andere, genauere zu ersetzen. Durch diese nüchterne Arbeit erst entsteht Poesie, die Ereignis, echte Bewusstseinserweiterung ist. Und wieder lässt ihm die Kamera seinen Raum. In einer der schönsten Einstellungen des Films, beinah senkrecht von oben, zeigt sie eine Ansammlung von Fotos. Jenny sieht sie durch, kommentiert sie lakonisch, Fotos von sich, seiner Familie, seinen Freunden. Benennt sie eigentlich nur, als ob er sich scheue mehr über sich preiszugeben.

Leider etwas aufgesetzt und gar nach (unnötigem) Freundschaftsdienst schmeckend, wir-

ken die Statements einiger Kollegen und Freunde von Jenny. Jürgen Ploog spricht mit sonorer Stimme seinen «Klappentext» in die Kamera, vor einer Wand mit Fotos (unter anderen von William S. Burroughs) stehend. Markus Kutter spricht bewundernd von Jennys Fähigkeit, sich in Projekte reinzufressen und auch die Suppe, die er sich damit einbrockt, selber auszulöffeln. Im Hintergrund prangt ein in hyperrealistischer Manier gemaltes Bild mit überdimensionalem Blumenkohl und anderem Gemüse.

Zum Schluss wird der Film gerade wegen seiner Beiläufigkeit und Zufälligkeit ganz intensiv. Dieter Roth, mässig, vorsichtig wie ein Elefant im Porzellanladen, und Matthyas Jenny sitzen im hellerleuchteten Schaufenster des «Nachtmenschine»-Büros. Sie philosophieren über's Geschichtenerzählen, über die Wirklichkeit und die Wahrheit des Schreibens. Draussen geht eine Putzfrau vorbei und winkt ihnen zu. ■

Elsbeth Prisi

Ausflug ins Gebirg

Regie, Buch, Schnitt, Beleuchtung, Darsteller: Peter Liechti; Kamera: P. Liechti, Jörg Eigenmann; Musik: Res Wegmann; Produktion: Schweiz 1984/85, P. Liechti, Super-8, Farbe, 26 Min.; Verleih: P. Liechti (St. Gallen).

Da macht einer einen Ausflug ins Gebirg, mietet sich hoch oben in der Kahlheit der Berge ein und bleibt in der alpinen Enge stecken mitsamt dem mitgebrachten Koller, der in solcher Umgebung sich nur weiter

in ihn frisst, ja seine Wut noch verstärken muss, denn er hasst die Berge, die «blöd» machen, diese Kofel und Schrunden und Steine und den Regen, wenn es nur schneien würde, der Schnee diese «Sauhänge» zudecken würde.

Er hätte ja weiterfahren können, warum hat er es nicht getan, tut es nicht, und dann diese furchterliche Himbeertorte, die man auffressen muss, damit sie einen nicht selber auffrist. Er ist kein Wanderer, ja alles andere als ein Wanderer, eine Sesselbahn wünscht er sich, überlang, um sich über Wüsten tragen zu lassen und sich in Meeren zu spiegeln ...

Peter Liechti dokumentiert in 26 Minuten den eigenen Ärger, der, von Gipfeln und Kofeln bestätigt, wie ein Echo zurückgeworfen wird, und in ihnen Entsprechung findet; einen Ärger, den er misslaunig geniesst und in bissig-bösem Selbstgespräch in diese Landschaft hineinwirft und sich von ihr bestätigen lässt. Er weiss gar nicht, was er hier zu suchen hat, von etwas finden kann keine Rede sein, und doch bleibt er, bis er kein Geld und kein Filmmaterial mehr hat, angezogen und abgestossen von sich selber und dem, was ihn hier umgibt. Schliesslich fährt er noch zum «Lech», dem Fischteich in den Bergen, wo er – als letzte Bilder – das Sterben eines Fisches verfolgt. Damit bringt er die Belustigung der Zuschauer scharf zum Kippen.

Bild und Sprache (eine nach Österreich passende Eigensprache, die an eine Mischung aus Achternbusch und Bernhard denken lässt), Ton, Stil und Rhythmus situieren, ohne genau zu fixieren, und der dramaturgische Faden hält genaue Balance zwischen persönlich saurem Missbehagen und geschändeter Landschaft. In diesem kleinen geschlossenen, be-

eindruckenden Kunstwerk gibt es weder Störendes noch Überflüssiges. ■

Elsbeth Prisi

Kamera: Albert G.

Regie: Markus Imthurn; Buch: Markus Imthurn, Norbert Gisler; Kamera: Albert Gisler, Norbert Moser; Musik: Gerd Bingemann; Produktion: Schweiz 1985, MIZ, 16 mm, Farbe, 10 Min.; Verleih: ZOOM (Dübendorf).

Ausnahmsweise gibt hier der Regisseur seine Funktion an seine Protagonisten weiter, gibt ihnen die Kamera in die Hand und bleibt Beobachter, ohne den Gang der Handlung zu beeinflussen. Albert Gisler und Norbert Moser, beide seit ihrer Geburt stark sehbehindert, schultern die Kamera und filmen ihre Blicke auf die Welt, ihre Reise auf das Jungfraujoch.

Die kleine, unbehagliche Betroffenheit, die erlebt werden kann, wenn einer eine Farbe anders sieht und benennt als ein anderer, wird hier zum ausschlussreichen Erlebnis: Was Albert sieht, zeigte sich meinen Augen als bewegtes farbig gedämpftes, impressionistisches Bild, seltsam faszinierend durch das ineinanderlaufen der Farben in fliessender Nebellandschaft. Es erschien mir völlig losgelöst vom Kommentar, mit dem Albert den Bahnhof, die Reise und dann die prächtige Aussicht auf dem Jungfraujoch, die er geniesst, beschreibt. Verstärkt wird dieses Seherlebnis zusätzlich durch die Kamera von Norbert Moser, die, farbenblind wie er, eine für mich völlig surrealistische Welt einfängt. Nur:

Kurzbesprechungen

Edvige Scimmi – Ein Leben zwischen Liebe und Wahnsinn

86/29

Regie und Buch: Matthias Zschokke; Kamera: Adrian Zschokke; Schnitt: Barbara von Weitershausen; Musik: Heiner Goebbels; Darsteller: Ingrid Kaiser, Fritz Scheidiwy, Wolfgang Michael, Klaus Völker, Verena Buss, Pia Waibel, Bruno Ferrari; Produktion: Schweiz/BRD 1985, Xanadu/Vietinghoff/ZDF, 89 Min.; Verleih: offen.

Tragikomische Episoden aus dem Leben einer Schweizerischen Hotelangestellten in fremden Ländern zu Beginn unseres Jahrhunderts. Mit bewusst theatralisch gestalteten Szenen und einem Einbezug von opernhaften Elementen gelingt es Zschokke, hinter falschen Gefühlen echte Emotionen freizulegen. – Ab 14 Jahren.

→ 3/86

J★

Giulia in Ottobre

86/30

Regie: Silvio Soldini; Drehbuch: Silvio Soldini mit Lara Fremder; Kamera: Luca Bigazzi; Schnitt: Claudio Cormio; Musik: Matteo Di Guida, Gianni Celesia; Darsteller: Carla Chiarelli, Daniela Morelli, Andrea Novicov, Giuseppe Cederna, Moni Ovadia; Produktion: Schweiz 1985, Bilicofilm Milano, 60 Minuten; Verleih: offen.

Silvio Soldini zeigt in seinem stimmig-schönen einstündigen Werk fünf Tage aus dem Leben Giulias, die soeben eine Liebesbeziehung abgebrochen hat. Ihre Versuche, sich in der neuen Situation, in ihrer alten Wohnung, bei der Arbeit und in der Freizeit zurechtzufinden, werden mit beherrschten Bildern und sparsamen, aber funktionierenden Dialogen in Szene gesetzt, wobei trotz der Kürze des Films einige Hänger nicht von der Hand gewiesen werden können.

→ 3/86

E

Heidi Abel – eine Fernsehgeschichte

86/31

Regie und Buch: Tobias Wyss; Kamera: Urs Brombacher, T. Wyss; Schnitt: Ute von Holten; Mitwirkende: Heidi Abel; Produktion: Schweiz 1985, Fernsehen DRS, 55 Min.; Verleih Schweizer Fernsehen, Zürich (Sendetermin: 19.2.86, TV DRS).

Mit seinem Porträt über die Fernsehmoderatorin Heidi Abel gelingt Tobias Wyss nicht nur eine Annäherung an eine Persönlichkeit, die dem Fernsehen einerseits viel gegeben hat, aber andererseits von diesem gewissermassen in Beschlag genommen wurde, sondern auch eine überaus hintergründige Reflexion über das Verhältnis Medium-Mensch. Faszinierend wird der rein auf elektromagnetische Weise aufgezeichnete Film (Video-8, ENG und Studiokamera) auch durch das Bemühen, Aussagen zur Person und ihrem Umfeld nicht allein auf der verbalen Ebene zu transportieren, sondern in «sprechenden» Bildern vermitteln.

→ 3/86

J★

Marignano

86/32

Regie: David H. Guggenbühl und Georg Scharegg; Buch: D. H. Guggenbühl und G. Scharegg nach der gleichnamigen Geschichte von D. H. Guggenbühl; Kamera: Rudolf Fretz; Schnitt: Michael Günther; Musik: Thomas Kästner; Darsteller: Paul Lohr, Klaus Knuth, Heiner Hitz, Catriona Guggenbühl, Thierry Pfau u.a.; Produktion: Schweiz 1985, Gruppe zur Unterstützung unabhängiger Projekte junger Filmschaffender (GUPF), 68 Min.; Verleih: offen.

Securitaswächter Albert Hugentobler zieht sich eines Tages vollständig aus der öden Wirklichkeit ins Mittelalter, «seine Zeit», zurück. Als er zurückgeholt werden soll – erst durch seinen Vorgesetzten, dann, schärfer, durch die Polizei – fällt er im «Kampf», indem er in seine eigene Waffe stolpert. Eine spannende und recht professionell gestaltete Filmkomödie über (und resultierend aus) mangelhaften Geschichtsunterricht. Ab acht Jahren durchaus möglich, da kein Sex und kaum Crime.

→ 3/86

K



AGENDA

PROGRAMMTIPS

■ Sonntag, 9. Februar

Zeitgeist

Das «Magazin für Gesellschaft und Religion» unter der Leitung von Hans Vögeli hat sich geändert: Aus der Ein-Thema-Sendung, wird ein mehrfach gegliedertes Magazin mit aktuellem Einschlag. Diesmal: 1. Kirche und Lokalradio; 2. Europäische Menschenrechtstagung; 3. «Geheim» – Oder Angst vor der Öffentlichkeit. (18.00–18.45, TV DRS, Zweitsendung: Montag, 10. Februar, 14.50)

Doppelpunkt: Silhouette der Solidarität

Hans Ott sichtet neueste Ergebnisse der Meinungsforschung über Vorstellungen und Einstellungen der Schweizer Bevölkerung zur Entwicklungshilfe. Ein Stück Innenansicht der Aussenpolitik. Eine Studiodiskussion befasst sich mit den Konsequenzen angesichts der wirtschaftlichen Veränderungen und der emotional belasteten Asylantenfrage. (20.00, DRS 1, Zweitsendung: Freitag, 19. Februar, 20.00)
→ ZOOM 3/86

Der Chinese

Fernsehspiel von Kurt Gloor und Helmut Pigge nach dem Roman von Friedrich Glauser; mit Hans Heinz Moser, Hannes Dähler, Sylvia Jost. – Ein weniger autoritärer Wachtmeister Studer, als der von Heinrich Gretler. Gloors Version wird der sozialen Wirklichkeit des ländlichen Milieus in Glausers Roman gerecht. Wer hat den «exotischen» Mann, von den Dörflein «Chinese» genannt, ermordet, die Armenhäuser, die Zöglinge der Gartenbauschule, die verschlossenen Dörfler? (20.05–21.45, TV DRS)
→ ZOOM 4/79

Unter deutschen Dächern

«Produktionsziel: Mensch» – Beobachtungen in einer Retorten-Praxis. – Raimund Kusserow beobachtete drei Wochen eine «Reproduktionspraxis» in Hamburg und dokumentiert die Gefühle von Menschen, die ihrem Leben mit einem «in vitro» (im Reagenzglas) gezeugten Kind neuen Sinn geben wollen. (22.15–23.00, ARD)

■ Montag, 10. Februar

Gibt es Krisensymptome des demokratischen Verfassungsstaates in der Schweiz?

Das Referat von Dr. René A. Rhinow befasst sich mit Elementen des politischen Systems der Schweiz und der Rolle der Parteien. (10.00, DRS 2)

■ Mittwoch, 12. Februar

Bemängelte Armut

«Eine Herausforderung an Kirche und Gesellschaft.» – Der Film von Cornelia Schlede lässt Opfer der «neuen Armut» in der BRD zu Wort kommen. Die Kleiderkammer des Diakonischen Werks kann mit Sachspenden die Verzweiflung und Selbstverachtung der Betroffenen kaum lindern. (22.05–0.10, ZDF)

Trilogie «Wohin und zurück»

von Georg Stefan Troller 1. Teil: «An uns glaubt Gott nicht mehr»; Regie: Axel Corti; mit Johannes Silberschneider, Barbara Petritsch, Armin Müller-Stahl. – Als Coproduktion von SRG, ORF, ZDF (1982), Titel: «Trilogie der Ausgestossenen» bekannt. Sie schildert bittere Emigranten-Schicksale in der Zeit des Naziterrors und der Expansion des Hitlerfaschismus am Beispiel der «Odyssee» eines sechzehnjährigen Überlebenden

Kurzbesprechungen

Nachtmachine – Ein Porträt

86/33

Regie und Buch: Angelo A. Lüdin; Kamera: Monika Zürcher; Schnitt: A. A. Lüdin und Manuela Stingeling; Musik: Tom Waits u.a.; Mitwirkende: Matthyas Jenni, Zoe und Caspar Jenny, Frank Geerk, Dieter Roth, Guido Bachmann, Markus Kutter, Jürgen Ploog, Kwesi Johnson u.a.; Produktion: Schweiz 1985, AAL-Production, 63 Min.; Verleih: Angelo A. Lüdin, Basel.

Die Kamera zeigt uns Matthyas Jenny, Dichter, Kleinverleger, Begründer des Poetentelefons, Erfinder des Tages und des Baumes der Poesie, bei seiner Nacht- und Brotarbeit als Austräger von Zeitschriften, am Telefon als Verleger, am Composer, mit seinen Kindern, auf langer Zugfahrt, im Gespräch mit Dieter Roth. Auf den ersten Blick meint man, nicht sehr viel über diesen schweigsamen, und dann doch wieder dezidiert über Sprache und Schriftstellerei sich äussernden Porträtierten zu erfahren. Doch dem Film gelingt es durch sein unaufdringliches, aber hartnäckiges Begleiten mit der Zeit, viel von der Unbeirrbarkeit bis Dickköpfigkeit, aber auch unterschwelligen Empfindsamkeit, mit der Jenny seine Projekte verfolgt, aufzuzeigen.

J → 3/86

Nebel jagen

86/34

Regie: Nicolas Humbert; Buch: N. Humbert, Michael Wogh, Philip Gröning; Kamera: Volker Tittel; Schnitt: Gisela Castronari; Musik: Max; Darsteller: Philip Gröning, Michael Wogh, Iris Disse; Produktion: BRD 1985, Piri-Piri/Nicolas Humbert, 70 Min.; Verleih: offen.

Philip, Max und Julia Rossmann sind vor eineinhalb Jahren auseinandergesprengt worden. Jeder lebt in seiner Art Versteck, bis Philip den verschollenen Bruder sucht und mit ihm zusammen die psychiatrisierte Schwester befreit. Nicolas Humbert bietet Fragmente, Puzzleteile, Bruchstücke einer Geschichte an, am Zuschauer ist es, mitzurätseln, das Puzzle zusammenzusetzen. Ein mystisches, faszinierendes, in formalen und inhaltlichen Details präzises «Suchbild».

→ 3/86

E★

Nous étions les rois du monde (Wir waren die Könige der Welt)

86/35

Regie, Buch und Schnitt: Henry und Jacqueline Brandt; Kamera: Willy Rohrbach; Ton: J. Brandt; Mitwirkende: Leute aus dem Val de Travers; Produktion: Schweiz 1985, Films Henry Brandt, 16 mm, Farbe, 72 Min.; Verleih: Filminstitut, Bern.

Während des Jahres 1983 haben Henry und Jacqueline Brandt im Val de Travers gelebt und diesen Film über Menschen und Landschaft, Kultur und Wirtschaft gedreht. Der Jahresablauf ist geprägt von Volksfesten und Sportanlässen, besonders aber von den durch die Rezession der Uhrenindustrie verursachten wirtschaftlichen Schwierigkeiten, die das Überleben dieser Talschaft in Frage stellen. Indem der handwerklich sorgfältig gemachte, aber etwas unpersönlich wirkende Dokumentarfilm ausschliesslich die Betroffenen zu Worte kommen lässt, ergibt sich ein vielfältig-vielschichtiges Porträt einer Juralschaft und ihrer Menschen.

→ 3/86

J★

Précis

86/36

Regie: Véronique Goël; Buch: V. Goël nach dem gleichnamigen Roman von Yves Tenret; Kamera: Mat van Hensbergen, Stephen Dwoskin, Alain Grandchamp; Schnitt: Kathrin Plüss; Darsteller: Yves Tenret, Véronique Alain, Marcel Bonini, Laurent Chevassud, Claudine Després, Jean-François Després, Michel Favre u.a.; Produktion: Schweiz/Grossbritannien 1986, Scherzo Film/Urban Ltd. (London), 82 Min.; Verleih: offen.

In 20 exemplarischen Sequenzen umreisst und seziert die Genferin Véronique Goël mit einer zumeist unbewegten Kamera den Alltag eines jungen Mannes: ein Leben voller Wiederholungen, Löcher und fremdbestimmter Gleichförmigkeit. Das Dasein wirkt ummauert, fragmentarisch, ohne sinngebende Kontinuität und Kongruenz. Doch fast unmerklich trotzt der Film dieser Welt der Einsamkeit und der Statik winzige Spuren von Bewegung ab, auf der Suche nach jenen Ritzen in einem erratischen Block, in denen noch Leben gedeiht – oder gedeihen könnte. Ein kompromissloses, radikales Werk mit genau und bewusst gesetzten Bildern und Tönen.

→ 3/86

E★

Juden, der nach dem Anschluss Österreichs 1938 vor den Nazis durch Europa und die USA flüchtet.
(22.15–05.05, TV DRS; 2. Teil: «Santa Fé», Sonntag, 16. Februar, 20.05; 3. Teil: «Welcome in Vienna», Donnerstag 20. Februar, 20.05)

■ Freitag, 14. Februar

Rollentausch und Szenenwechsel in Paris

nach der «linken» Eruption vor 14 Jahren weht der Geist nach «rechts», ausgerechnet unter der sozialistischen Mitterand-Regierung. Jürg Altwegg untersucht das politische und intellektuelle Klima in Frankreich. Zu Wort kommen: Lionel Richard, Max Gallo, André Glucksmann, Michel Tournier. (20.15, DRS 2)

■ Sonntag, 16. Februar

Grosse Reden – Grosse Redner

Folge 6: Otto von Bismarck; Rede vor dem deutschen Reichstag, 1878 über das Sozialistengesetz, das «gegen die gemeingefährlichen» Bestrebungen der Sozialdemokratie vorging. (11.00–11.30, TV DRS)

Karl Dellberg – Der Löwe vom Wallis (1)

Zweiteiliges Hörspiel von Frank Garbely, Regie: Franziskus Abgottspöhl. – Porträt des streitbaren Walliser Sozialisten (1886–1978), der mit 15 Jahren Bauarbeiter am Simplontunnel war, sein Leben als Politiker der Arbeiterbewegung widmete und von der katholischen Kirche als «Antichrist» abgestempelt wurde. (14.00, DRS 1, Zweitsendung: 21. Februar, 20.00; Zweiter Teil: Sonntag, 23. Februar, 14.00)

Gedanken zu unserer Kultur der Unmäßigkeit

«Von der Umweltverschmutzung zur Evolutionsverschmutzung». – Wolfgang Sachs erörtert die Ursachen unserer Masslosigkeit und ihre zerstörerischen Wirkungen: «Kulturverschmutzung» durch Informations-technologie – «Evolutionsverschmutzung» durch Gen-technologie. (20.00, DRS 1, Zweitsendung: Mittwoch, 26. Februar, 10.00)

■ Montag, 17. Februar

Going Bananas

«Widersprüche um eine gelbe Frucht». – Der Schweizer Otto C. Honegger porträtiert mit seinem Dokumentarfilm den amerikanischen Bananenmulti «United Fruit» mit Schauplätzen New York, Costa Rica, Panama und den Auswirkungen des US-Handelsembargos gegen Nicaragua. (20.15–21.00, SWF 3)

Arme Welt – Reiche Welt

«Heimat-Beobachtungen in Afrika und Europa»; Dokumentation von Hans-Josef Dreckmann (BRD) und Joshua Mutabazi (Uganda). Was bedeutet den Bewohnern eines Fischerdorfs an der Küste des Indischen Ozeans in Kenia und eines Dorfes an der Nordseeküste Frieslands der Begriff Heimat. (21.00–21.45, ARD)

■ Dienstag, 18. Februar

Lebenswege

In fünf Folgen der neuen Dokumentationsreihe werden Menschen verschiedener Generationen vorgestellt, die über ihr Zusammenleben in Ehe, Freundschaft und Familie berichten. Entwicklungen, geprägt von Konflikten, Auseinandersetzungen mit Werten und Lebenszielen, werden in ihrer individuellen und sozialen Dynamik aufgezeigt. Erste Folge: «Kinderladen – Elternladen, Der Rote Teddy und seine Folgen» von Didi Benoit schildert eine Elterngruppe, die sich vor 14 Jahren gebildet hat. (16.10–16.55, ARD)

Ein fliehendes Pferd

Funkbearbeitung der Novelle von Martin Walser vom Autor und Ulrich Khuon, Regie: Amido Hoffmann. – Konfrontation gegensätzlicher Mentalitäten und Lebensstile zweier ehemaliger Schulkollegen und ihren Ehefrauen während der Ferien am Bodensee. Tragikomische «Midlife-crisis»-Geschichte. (20.15–21.38, DRS 2, Zweitsendung: Samstag, 22. Februar, 10.00)

■ Mittwoch, 19. Februar

Buddha für das Abendland?

Zum ersten Mal in Europa, (Rikon bei Winterthur) Juli 1985 fand die grosse Initiationsfeier des «Kala-Chakra» (höchste Zeremonie-Form des Buddhismus) statt; Bericht von Fritz Bühlmann. (21.45–22.30, 3SAT)

■ Donnerstag, 20. Februar

Daten-Schatten

1. «Wer ist Harald Gansert?» – Wiederholung der Sendereihe in neun Teilen über die Gefahren der computerisierten Vernetzung und Verdatung des Menschen: Gleichschaltung und Überwachung wird ohne zureichenden Persönlichkeits- und Datenschutz perfektioniert. (16.04–16.35, weitere acht Folgen jeweils Donnerstags, ZDF)
→ ZOOM 7/84

Kurzbesprechungen

Retouche

86/37

Regie und Buch: Dieter Funk und Beat Lottaz; Kamera: Peter van den Reek; Schnitt: D. Funk; Musik: Konrad Haas; Darsteller: Bernd Tauber, Gaby Pochert, Martina Gedek; Produktion: BRD 1985, Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin, 74 Min.; Verleih: offen.

Der Tod des Vaters stellt Wolf Rotter vor die Entscheidung, ob er das in einer anderen Epoche Deutschlands gewachsene Fotogeschäft des Vaters übernehmen oder verkaufen soll. Davon ausgehend, entwickeln Dieter Funk und Beat Lottaz in ihrem ersten Spielfilm mit vertiefender Geduld Fragen und Kontroversen, die auf die Verunsicherung unserer Zeit verweisen. Das Erbe des Fotogeschäfts wird für den Sohn zum Anlass, seine Existenz und Überzeugung im Kontext der Gesellschaft zur Diskussion zu stellen.

→ 3/86

J

Sans toit ni loi

86/38

Regie und Buch: Agnès Varda; Kamera: Patrick Blossier; Schnitt: A. Varda, Patricia Mazuy; Musik: Joanna Brzdzowicz; Darsteller: Sandrine Bonnaire, Macha Méril, Stéphane Freiss, Yolande Moreau, Marthe Jarnias, Patrice Lepczynski u.a.; Produktion: Frankreich 1985, Ciné Tamaris/Antenne 2/Ministère de la Culture, 105 Min.; Verleih: Monopol Films, Zürich.

Eine ist absolut frei und allein, trampst, campiert. Das geschieht in Südfrankreich, im Winter. Menschen kreuzen den Weg dieser Mona, Lastwagenchauffeure, Garagisten, ein alternativer Schäfer, eine Spezialistin für kranke Platanen... Geschichten stellen sich ein. Menschen sagen aus, direkt in die Kamera. Mona wird den Kälte-tod sterben. Die Kamera sieht ihr zu, in überaus sorgfältigen Bildern, sieht auch Kontexte, in fast zu sorgfältigen Fahrten – sieht einfach, nicht mehr. Ein Werk voller Wärme, gleichzeitig voller Distanz und Präzision. Frei, frei wie das Individuum Mona, frei von Denk- und Sehschemata.

→ 4/86

E★★

Silverado

86/39

Regie: Lawrence Kasdan; Drehbuch: L. Kasdan und Mark Kasdan; Kamera: John Bailey; Schnitt: Carol Littleton. Musik: Bruce Broughton; Darsteller: Kevin Kline, Scott Glenn, Rosanna Arquette, John Cleese, Kevin Costner, Brian Dennehy, Danny Glover, Jeff Goldblum u. a.; Produktion: USA 1985, Columbia-Delphi/L. und M. Kasdan, 132 Min.; Verleih: 20th Century Fox, Genf.

In «Silverado» stellt Lawrence Kasdan zur Hauptsache umfassende Kenntnisse der Western-Geschichte unter Beweis: der Drehbuchautor von Steven Spielbergs «Raiders of the Lost Ark» scheint das Genre von John Ford bis Sam Peckinpah, von Howard Hawks bis Sergio Leone, von Anthony Mann bis Clint Eastwood in der Tat gründlich durchgesehen zu haben. Was er von den Besten seiner Vorbilder übernommen hat, sind denn auch die Erzählmuster, was ihm selber jedoch abgeht, ist der künstlerische Wille zur epischen Gestaltung; die grandiosen Landschaften des amerikanischen Westens bilden in «Silverado» somit lediglich Kulissen einer zwar brillanten aber bloss anekdotenhaften Inszenierung.

→ 4/86

E

El Suizo – Un amour en Espagne (El Suizo – Eine Liebe in Spanien)

86/40

Regie: Richard Dindo; Buch: R. Dindo und Georg Janett; Kamera und Schnitt: Rainer Trinkler und Jürg Hassler; Musik: diverse; Darsteller: Aurore Clément, Jürg Löw, Silvia Munt, Alfredo Mayo, Luis Barbero u.a.; Produktion: Schweiz 1985, SAGA (Richard Dindo und Robert Boner), 16 mm, Farbe, 90 Min.; Verleih: Filmcooperative, Zürich.

Hans, ein Schweizer Journalist, fährt 1975, kurz vor Francos Tod, nach Spanien, um nach der Frau zu suchen, die sein Vater einst liebte, als er auf republikanischer Seite im Spanischen Bürgerkrieg kämpfte. Er trifft die Tochter dieser Frau, verliebt sich etwas in sie, lässt aber trotzdem eine andere Frau, die er in Zürich kennen lernte, nach Madrid kommen. In dem sich bildenden Beziehungsnetz kann sich der schwerfällige, in sich verschlossene Mann nicht entscheiden: Er sucht in der Vergangenheit und nimmt die Gegenwart nicht wahr. Durch den dokumentarischen Stil distanzierende Auseinandersetzung mit einem prägenden Vater- und Vergangenheitsbild. – Ab etwa 14.

→ 3/86

J★

FILME AM BILDSCHIRM

■ Samstag, 8. Februar

Einer von uns beiden

Regie: Wolfgang Petersen (BRD 1973), mit Jürgen Prochnow, Klaus Schwarzkopf, Kristina Nel. – Ein gescheiterter Student entdeckt, dass die Doktorarbeit eines Professors gefälscht ist. Schweigegelder verfangen nicht, es kommt zu einem «Zweikampf» auf Leben und Tod. Psychothriller nach der Romanvorlage von -ky (Pseudonym) (23.10–0.50, ZDF)

■ Montag, 10. Februar

Terence Davis Trilogy

Regie: Terence Davis (England 1976, 1980, 1983), mit Phillip Madsley, Nick Stringer (1. Teil); Terry O'Sullivan, Sheila-Rajnor (2. Teil); Wilfrid Brambell, Terry O'Sullivan (3. Teil). – Autobiografisch getönter Erstling des jungen Terence Davis, der das «schmutzige» Leben des Robert Tucker aus Liverpool schildert: 1. Teil: «*Children*»: Dumpfe Kindheit in Armut, Gewalt und Schuld, repressive katholische Indoktrination; 2. Teil: «*Madonna And Child*»: trostlose Büroexistenz, homosexuelles Doppelleben; 3. Teil: «*Death And Transfiguration*» (Tod und Verklärung): Einsames, verlassenes Greisenalter. Sensibles, formal und inhaltlich radikales Werk ohne Sentimentalität. (21.35–23.20, TV DRS)

Viva Maria

Regie: Louis Malle (Frankreich/Italien 1965), mit Brigitte Bardot, Jeanne Moreau, George Hamilton. – Farbige, anspielungsreiche Komödie über die mexikanische Revolution um 1907. Die Satire über soziale, wirtschaftliche Zustände und der Funktion der Kirche in Mittelamerika ist witzig und unterhaltsam. (22.35–0.25, ZDF)

■ Mittwoch, 12. Februar

Die plötzliche Einsamkeit des Konrad Steiner

Regie: Kurt Gloor (Schweiz 1976), mit Sigfrid Steiner, Sylvia Jost, Helmut Förnbacher. – Ein alter Schuhmachermeister verliert seine Frau, seine Werkstatt und seinen Lebensinhalt. Einfühlende Studie über Alterseinsamkeit und ihre sozialen Ursachen. (22.35–0.10, ZDF)

→ ZOOM 22/76

■ Freitag, 14. Februar

La rupture

(Der Riss)

Regie: Claude Chabrol (Frankreich/Belgien/Italien 1970), mit Jean-Claude Drouot, Jean-Pierre Cassel, Stéphane Audran. – Ein drogensüchtiger Millionärssohn misshandelt Frau und Kind, es kommt zur Scheidung. Der mächtige Schwiegervater versucht mit allen Mitteln das Sorgerecht der Mutter zu verhindern. Chabrols düsteres Melodram zeigt die Fragwürdigkeit der bürgerlichen Fassaden-Welt, das Abgründige im Normalen. (23.25–1.25, ARD)

■ Samstag, 15. Februar

Conquest

(Maria Walewska)

Regie: Clarence Brown (USA 1938), nach dem Roman Waclaw Gasiorowski, mit Greta Garbo, Charles Boyer, Reginald Owen. – Filmromanze über die Liebe zwischen Napoleon und der polnischen Gräfin Walewska mit grossen, gefühlvollen Szenen auf Kosten des geschichtlichen Hintergrunds der Zeit um 1804, als Polen Napoleon Bonaparte um Hilfe gegen die russische Herrschaft ersuchte. (10.00–11.45, TV DRS)

■ Montag, 17. Februar

Mann ohne Gedächtnis

Regie: Kurt Gloor (Schweiz 1984), mit Michael König, Lisi Mangold, Hannelore Elsner. – Geschichte eines Unbekannten, ohne Papiere, Sprache und Gedächtnis, der in eine psychiatrische Klinik eingewiesen wird. Exemplarische Auseinandersetzung mit der Ratlosigkeit der «Angepassten» mit einem «Verweigerer» und dem Problem des Identitätsverlustes. (19.30–20.58, ZDF)

→ ZOOM 5/84

Yahalu Yeheli

(Liebe und Hass)

Regie: Sumitra Peries (Shri Lanka 1982), mit Tony Ranasinghe. – Die Frau des Regisseurs Lester Jauras Peries («Dorf im Wandel») schildert in ihrem nuancenreichen Melodram die Fehde der Töchter mit ihrem skrupellosen patriarchalischen Vater, Grossgrundbesitzer und Schuldirektor. Gelungene Darstellung eines sozialen Konflikts. (23.00–0.25, ARD)

KWVZ besprechungen

Das Verschwinden des Ettore Majorana

86/41

Regie, Buch und Schnitt: Fosco und Donatello Dubini; Kamera: Donatello Dubini und Andreas Tucholsky; Musik: Heiner Goebbels; Produktion: Schweiz 1986, Fosco und Donatello Dubini/WDR (Köln), 95 Min.; Verleih: offen.

Ende März 1938 schifft sich der italienische Physiker Ettore Majorana auf dem Postdampfer Neapel–Palermo ein und ist seitdem spurlos verschwunden. Die Nachforschungen bleiben ergebnislos. Spekulationen tauchen auf: Selbstmord, Wahnsinn, Entführung ... oder hatte Majorana die Kernspaltung mit all ihren schrecklichen Folgen vorausgeahnt und daraus die Konsequenzen gezogen? Interessanter, technisch allerdings nicht ganz perfekter Dokumentarfilm, der anhand von Zeugenaussagen Majoranas Lebensweg nachzeichnet, dabei aber der wissenschaftsethischen Problematik dieses einzigartigen Falles nur teilweise gerecht wird.

→ 3/86

J★

Welche Bilder, kleiner Engel, wandern durch dein Angesicht?

86/42

Regie, Buch, Schnitt: Jürg Hassler und Ursula L. M.; Kamera: J. Hassler; Musik: vorwiegend Improvisationen der Darsteller; Darsteller: Marlies B., Marem H., Barbara K., Simone K., Hans S.; Produktion: Schweiz 1986, Jürg Hassler, 63 Min.; Verleih: Jürg Hassler, Küsnacht ZH.

Jürg Hassler, Autor u. a. des Agitationsstreifens «Krawall» (1970), lädt die Betrachter mit seinem jüngsten Werk zu einem experimentellen Kinderspiel ein. Zusammen mit seiner Ko-Autorin Ursula L. M. schafft oder inszeniert er Situationen, in die sich Kinder mit ihrer noch wenig verschütteten Vitalität einbringen und in denen sie Elementares erleben. Die Autoren nähern sich «ihren» Figuren mit faszinierender Unabsichtlichkeit und heben deren archaische Kraft in expressiven Naturaufnahmen und zyklischen Bewegungen auf. Fern jedes pädagogischen Demonstrierens wird das ästhetische Kinderspiel zu einem klar begrenzten Trip aus beschädigtem Alltag, zu einer inneren Reise, die eine durchaus heilende Wirkung auf die verzauernd Schauenden haben kann.

→ 3/86

K★

Wolfsgrub

86/43

Regie, Buch, Kamera: Nicolas Humbert; Schnitt: Gisela Castronari; Musik: Aram Guley Zan; Mitwirkende: Eva Humbert-Mohr; Produktion: BRD 1985, Nicolas Humbert, 70 Min.; Verleih: offen.

Mit der «grösstmöglichen Konzentration» auf eine Person nähert sich der Filmemacher Nicolas Humbert seiner Mutter. Er räumt ihr Zeit ein, manchmal fast zuviel Zeit, um vor der Kamera zu erzählen. In schlchten, sanften, von ihm allein realisierten Bildern enthüllt er auf verschiedenen Ebenen (Beobachtungen, Interview, farbige Landschaftsbilder) Stück um Stück, setzt Stück um Stück zu einem «ganzen Leben» zusammen.

→ 3/86

J★

Zum Beispiel Sonja W.

86/44

Regie und Buch: Jürg Helbling; Kamera: Clemens Steiger; Schnitt: Pius Morger; Musik: Max Frei; Darsteller: Jacqueline Hilty, Stefan Mäder, Daniela Bäder, Ruth Wyler, Rosmarie Walther, Christina Wellinger, Hans Döös, Philipp Gonon; Produktion: Schweiz 1985, Hofer/Helbling, 70 Min.; Verleih: J. Helbling, Zürich.

Die Jugendlichen, die anfangs der achtziger Jahre in den grösseren Schweizer Städten revoltierten, sind aus den Schlagzeilen gerutscht. Ihnen geht der Nachwuchsfilmer Jürg Helbling in seinem Erstlingswerk nach. Er erfindet die Figur der Sonja W.; in borstiger Verweigerung verharrend, behält sich die Jobberin zum einen die Möglichkeit offen, sich jeweils neu auf die wechselnden Lebenslagen einzulassen. Das Herumschlagen mit Alltagsproblemen zehrt allerdings einen Teil ihrer ungebundenen Energie wieder auf, mitunter nimmt die durch städtische Architektur irrende Hauptfigur gar autistische Züge an. Helbling erzählt seine Geschichte ohne Schnörkel, ohne Larmoyanz, manchmal gar mit kalter Ironie und einer sperrigen Authentizität, die irritiert.

→ 4/86

J★

■ Mittwoch, 19. Februar

Tulipää

(Der Feuerkopf)

Regie: Pirjo Honkasalo, Pekka Lehto (Finnland 1980), mit Asko Sarkola, Rea Mauranen, Kari Franck. – Synonym für die aufregendste und rätselhafteste Persönlichkeit der finnischen Literatur, dem Schriftsteller Algot Untola. Sein bewegtes Leben, Erfahrungen mit politischer Gewalt bis zu seiner Exekution, ist ein Stück finnischer Geschichte im 20. Jahrhundert. (22.35–0.45, ZDF)

■ Donnerstag, 20. Februar

Medea

Regie: Pier Paolo Pasolini (BRD/Italien/Frankreich 1969), mit Maria Callas, Giuseppe Gentile, Margaretha Clementi. – Der Stoff aus der griechischen Mythologie wird mit modernen Ideen verknüpft; «Liebesintrige und philosophische Erzählung». Die Priesterin Medea und Jason rauben das Goldene Vlies und bringen es nach Griechenland, von Jason verlassen, rächt sie sich auf schreckliche Weise. (21.45–23.30, 3SAT)

■ Freitag, 21. Februar

I Magliari

(Auf St. Pauli ist der Teufel los)

Regie: Francesco Rosi (Italien/Frankreich 1959), mit Alberto Sordi, Renato Salvatori, Belinda Lee. – «I Magliari» sind Trödler, die auf der Strasse Textilien feilbieten. Einer von ihnen, aus Grosseto bei Neapel, versucht sein Glück in Deutschland, gerät an eine Gruppe betrügerischer Neapolitaner und kehrt, von Gewissensbissen geplagt, nach Italien zurück. Das Frühwerk Rosis ist ein anklagendes Sozialstück und Sittenbild mit Elementen des Thrillers. (22.20–0.15, TV DRS)

VERANSTALTUNGEN

■ Erstes Halbjahr 1986, Bern

Kellerkino

Filmgeschichtlicher Zyklus im März mit Werken aus den frühen 30er Jahren (z. B. Jean Vigos «Zéro de conduite» und «L'Atalante»); im April drei Filme zum Sport (z. B. «Die grosse Ekstase des Bildschnitzers Steiner» von Werner Herzog) sowie eine neunteilige Retrospektive zu Richard Dindo; vom 13. Mai bis 8. Juni ein 13teiliger Zyklus mit Werken von Alain Res-

nais; vom 9. Juni bis 22. Juli eine Auswahl von 15 japanischen Filmen. – Kellerkino, Kramgasse 26, 3011 Bern.

■ 8.–27. Februar, Bern

Meisterwerke des erotischen Films

Das Kunstmuseum Bern zeigt zu seiner Erotik-Ausstellung der Grafischen Sammlung eine begleitende Filmreihe mit Werken wie «Erotikon» von Mauritz Stiller (Schweden 1920), «Un chien andalou» von Luis Buñuel (Frankreich 1928), «Fireworks» von Kenneth Anger (USA 1947), «Un chant d'amour» von Jean Genet (Frankreich 1950), «Roberte, ce soir» von Pierre Zucca (Frankreich 1977) und «Peeping Tom» von Michael Powell (GB 1959). Kunstmuseum, Hodlerstrasse 8, 3011 Bern (031/220944).

■ 12. März, Zürich

Faust im Magen: Brutalität auf Video

Die Tagung der katholischen Arbeitsstelle für Radio und Fernsehen richtet sich an Erzieher/-innen, Erwachsenenbildner/-innen, Seelsorger, Eltern und Jugendarbeiter/-innen. Sie will anhand von Videobratalos zu differenzierten Vorstellungen und begründeten Ansichten über die Darstellung von Gewalt in den Medien beitragen. Am Vormittag soll ein Brutalos gezeigt, das Genre als ein Ausdruck unserer Zeit situiert und interpretiert werden. Am Nachmittag werden vor allem die vermuteten und beobachteten Wirkungen von Gewaltdarstellungen sowie erzieherische und andere Massnahmen diskutiert. – Arbeitsstelle für Radio und Fernsehen, Bederstrasse 76, 8002 Zürich (01/2020131).

FESTIVALS

■ 8.–16. März, Paris

8. Festival des ethnografischen Films

Cinéma du Réel, ethnografische und soziologische Themen. Centre Georges Pompidou, 75191 Paris.

■ 14.–29. März, Brüssel

Festival international du film fantastique

Mit Kurz- und Langspielfilmen sowie einer Retrospektive. – Peymey-Diffusion, 144 Av. de la Reine, 1210 Bruxelles.

Wie sah es wohl mein Nachbar zur Rechten und jener zur Linken?

Mit dieser einfachen Dokumentation macht Markus Imthurn bewusst, wie sehr leben und erleben, Urteile und Vorurteile im wörtlichsten Sinn von der eigenen, ganz persönlichen Sicht abhängen. Ein aufschlussreiches und wichtiges Dokument, das auch Überlegungen über Vor- und Nachteile scharfen, allzu scharfen Sehens anregt und auslöst. ■

Franco Messerli

Das Verschwinden des Ettore Majorana

Schweiz 1986
Regie: Fosco und
Donatello Dubini
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 86/41)

Am Abend des 25. März 1938 schifft sich Ettore Majorana auf dem Postdampfer Neapel-Palermo ein, nachdem er in zwei Briefen die Absicht geäussert hat Selbstmord zu begehen. Majorana ist 32jährig und der genialste Physiker der Generation von Nobelpreisträger Enrico Fermi. Die bedeutensten Wissenschaftler jener Zeit bewundern seine theoretisch-spekulative Intelligenz. Einzelgängisch, verschlossen und reserviert hat Majorana die Fähigkeiten, die mit der Kernspaltung verbundenen Probleme zu lösen. Doch dann das plötzliche Verschwinden. Die Familienangehörigen vermuten eine Flucht in einem Anfall von geistiger Verwirrung. Die von Mussolini persönlich geförderten Geheim-

dienst-Untersuchungen ergeben so gut wie nichts. Bis heute fehlt jede Spur von Majorana. Hat er sich wirklich umgebracht? Ist er entführt worden? Oder hat er es vorgezogen zu «verschwinden» angesichts der durch die Entdeckung der Atomenergie möglich gewordenen Apokalypse im nazi-faschistischen Europa? Was verbirgt sich hinter dem Rätsel Majorana?

Um diese Fragen geht es im vorliegenden Dokumentarfilm von Fosco und Donatello Dubini. Anhand von Aussagen der Schwester, von Bekannten und Studienkollegen versuchen die Brüder ein Bild von Majoranas enigmatischer Persönlichkeit und seinem Leben zu entwerfen. Sie suchen auch die Stätten auf, wo sich sein Leben abgespielt hat: Sizilien, seine Heimat, Rom, wo er bei Fermi studiert, Leipzig, wo er mit Werner Heisenberg zusammenarbeitet und schliesslich Neapel, wo sich seine Spur verliert. Doch die zum Teil leicht unterbelichteten Bilder, der nüchterne Kommentar und die Zeugenaussagen (darunter auch diejenige des Heisenberg-Schülers Carl Friedrich von Weizsäcker) vermögen über weite Strecken nur die Oberfläche dieses geheimnisumwitterten Falles wiederzuspiegeln. Das wissenschaftliche Werk Majoranas, die geistigen Hintergründe und Abgründe werden nur ansatzweise ausgelotet, wobei man allerdings – dies sei zur Verteidigung der Autoren gesagt – die schwierige Quellenlage dieses Falles nicht unerwähnt lassen sollte. Etwas unglücklich erscheint mir auch die mystizierende Begleitmusik in diversen Szenen.

In seinem philosophischen Krimi «La scomparsa di Majorana» (1975), der – obwohl in Italien sogar offizielle Schullektüre – im Film nur kurz erwähnt wird, analysiert der Schriftsteller

Leonardo Sciascia diesen einzigartigen Fall auf höchst interessante Weise. Für Sciascia ist Majorana neben Einstein nicht nur einer der begnadetsten Physiker dieses Jahrhunderts, sondern auch eine Art Visionär, der als erster die ungeheuerlichen Möglichkeiten, die in der Kernspaltung liegen, erahnte. Da er aber nicht bereit war, die Mitverantwortung dafür zu übernehmen, was sieben Jahre später in Hiroshima und Nagasaki schreckliche Wirklichkeit werden sollte, zog er die Konsequenzen und «verschwand». ■

Hans Wysseier

Giulia in Ottobre

Schweiz 1985;
Regie: Silvio Soldini
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 86/30)

Der in Mailand lebende Tessiner Silvio Soldini (geboren 1958) ist schon mit dem 1983 entstandenen Film «Paesaggio con figure» aufgefallen, in dem es ihm gelang, äusserst stimmungsvolle Bilder in Szene zu setzen. Was 1983 noch recht unverbindlich wirkte, hat Soldini nun 1985 mit «Giulia in ottobre» zum grossen Teil in den Griff bekommen. Giulia, eine Frau um die zwanzig, versucht, nach dem Abbruch der Beziehung zu ihrem Freund, sich in ihrem Alltag, der beruflichen Situation, und in den Beziehungen zu den Mitmenschen zurechtzufinden. Zurück in ihrer alten ehemaligen Wohnung sucht sie zuerst die Isolation, in der sie sich durch den Tag quält, ohne sich je zurechtzufinden. Nur in wenigen Augenblicken scheint sie das Vergangene vergessen zu kön-

nen. Die beschriebenen fünf Tage haben Giulia verändert, dies ist klar, doch in welche Richtung ihre Zukunft gehen wird, ist bewusst ganz offen gehalten.

Soldini inszeniert seinen Film mit sehr ruhigen, stimmigen Bildern, die farblich und kompositorisch atmosphärisch dicht wirken, die Gemütslagen Giulias schön nachempfinden. Der innere Aufbau des Films ist etwas weniger gelungen. Die zur Strukturierung gedachten eingeschobenen Schwarzbilder funktionieren nicht ganz, so dass am Ende die Überzeugungskraft zum geschlossenen Ganzen fehlt. Nichtsdestoweniger gibt es in «Giulia in ottobre» sehr viel Gelungenes: So zum Beispiel die Dialoge, die spärlich aber richtig eingesetzt sind. Die ausgezeichnete Regie hat zur Folge, dass sich die Dialoge wohltuend von der teilweise in Deutschschweizer Filmen vor kommenden Unbeholfenheit abhebt. Überzeugend ist die ausgezeichnete schauspielerische Leistung der Hauptdarstellerin Carla Chiarelli, die ihre Rolle dicht und selbstsicher interpretiert, dabei aber niemals larmoyant oder aufdringlich wirkt. Zusammen mit der sehr schönen Kameraarbeit von Luca Bigazzi ergibt dies einen stimmigen und starken Film, der in seinen 60 Minuten sehr viel über Giulia und ihre Umgebung auszudrücken vermag. ■

Urs Jaeggi

Heidi Abel – eine Fernsehgeschichte

Schweiz 1985.
Regie: Tobias Wyss
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 86/31)

Wer ist Heidi Abel? Die Schweizer – die deutschsprachigen zumindest – kennen sie bestens: Seit 32 Jahren erscheint sie an ihren Bildschirmen. Intelligent, stets freundlich lachend und elegant angezogen moderierte sie Sendungen sowohl der unterhaltenden wie der ernsten Art, macht Interviews mit Prominenz, vermittelte verschüpfte Hunde und Katzen, wurde selber zur prominenten Persönlichkeit, zum TV-Star, beliebt und begehrt, benieden wohl auch. Sie wurde aber auch zu einer Art öffentlichem Besitz, in Anspruch genommen von jenen, die gerne Glanz und Glorie um sich verbreiten, und auch von denen, die in der hart erarbeiteten Karriere einen Emanzipationsprozess erkannten und die Frau mit der überzeugenden Ausstrahlung am Bildschirm zur Identifikationsfigur machten oder gar zum Idol erhoben. Ihr hoher Popularitätsgrad resultiert aus einer Mischung von Souveränität, Natürlichkeit, Fröhlichkeit und wohl auch der Fähigkeit, sich immer mal wieder aus dem Glanz, dem gleissenden Licht der Scheinwerfer davonzustehlen, um für einige Augenblicke ein ganz gewöhnlicher Mensch zu werden, Persönliches einzubringen, ein Mensch wie du und ich zu sein. Das hat ihr, steht zu vermuten, die Herzen all jener zufliegen lassen, die selber nie im Rampenlicht stehen. Der Star ist auch nur ein Mensch.

Wer ist Heidi Abel wirklich?
Tobias Wyss, Regisseur und

Autor zahlreicher ebenso einfühlsamer wie hintergründiger Personenporträts – in bester Erinnerung bleiben «Alois», «Marco Paolo» oder «Dienstverweigerer Lanz verlässt das Gefängnis» –, geht in seinem neusten Werk dieser Frage nach. «Heidi Abel – eine Fernsehgeschichte» ist weder eine Demontage einer prominenten Persönlichkeit noch ein Intimbericht über deren Privatsphäre. Der Film ist vielmehr der Versuch einer Annäherung an einen Menschen, dessen äußeres Erscheinungsbild, das vom Medium Fernsehen entscheidend mitgeprägt wurde und wohl auch weiterhin mitgeprägt wird, mehr und mehr auf seine innere Verfassung und Gemütslage abzufärben beginnt. Im Filmtitel bereits ist die Wechselwirkung zwischen Mensch und Medium angedeutet: Heidi Abel hat das Deutschschweizer Fernsehen, bei dem sie seit seiner Einführung mitgearbeitet hat, ein Stück weit mitgeprägt. Umgekehrt hat das Medium ihr Leben, ihr Dasein stark beeinflusst. Man könnte auch sagen, dass das Fernsehen Heidi Abel in einem gewissen Sinne vereinnahmt hat. Die Kamera und die Zuschauer sind Lebenspartner geworden. Ohne sie hält die Einsamkeit Einzug in ihrem Leben. Da hilft auch der Umzug aus der lauschigen Landwohnung, wo sie sich nicht gerne bis an ihr Lebensende vergraben möchte, in die Stadt nicht viel: Die Aussicht, mehr als bisher am kulturellen Leben teilzunehmen und unter Menschen zu sein, ist zwar eine Hoffnung, aber sie beinhaltet auch den Gedanken der Flucht – der Flucht vor sich selber, möglicherweise.

Die Auseinandersetzung um die Wechselwirkung zwischen Mensch und Medium wird in Tobias Wyss' Film deshalb so interessant, weil Heidi Abel sich



**Heidi Abel und
der Filmautor
Tobias Wyss.**

nicht einfach treiben lässt. Im Gegensatz zu manch andern Bildschirmschirmpersönlichkeiten ist sie sich der Vereinnahmung durch das Fernsehen bewusst und leidet auch darunter, zumal wenn sich diese Vereinnahmung der Person in die private Sphäre verlagert. Für dieses Leid steht eine erschütternde Sequenz: In einem Telefongespräch, das der Zuschauer mitverfolgen kann, versucht ein Autor, Heidi Abel als Promotorin für sein neues Buch zu gewinnen. Sein Anruf gerät statt zur Bitte zum Überfall, zur Vergewaltigung. Statt einfach aufzuhängen, versucht Heidi Abel zu argumentieren, weshalb sie den Auftrag nicht annehmen kann, lässt sich in Nebengespräche verwickeln und Ratschläge für eine gesunde Ernährung und Lebensführung erteilen. Zu spüren ist, wie sie auch auf diesen unangenehmen Menschen eingehen möchte, obschon er ihre Nerven strapaziert. Zu spüren ist auch, wie schwer es ihr fällt, einfach nein zu sagen. Nach dem Anruf ist sie sichtlich erschöpft und stellt fest, dass die

Erwartungen, die das Fernsehen schürt, dazu führen, dass man «bei lebendigem Leibe aufgefressen» wird: «Man kommt selber nicht mehr zum Leben.»

«Gibt es mich überhaupt noch?», fragt Heidi Abel an anderer Stelle und schliesst aus dieser Frage, dass sie nun endlich herausfinden muss, wer sie eigentlich ist. Das ist nicht einfach Show, nicht billiges Stargeschwätz. Da blättert vielmehr die Fassade ab, fällt der Verputz, den das Medium immer wieder neu über die Person Abel pflastert. In solchen Passagen wird das Porträt von Tobias Wyss nicht nur zum überaus kritischen und mitunter auch erschütternden Gedankengang über die Problematik des Prominentseins und der durchaus nicht nur positiven Folgen, sondern auch zu einer präzisen Reflexion über Sein und Schein, Realität und Illusion in den Medien. Doch Weinerlichkeit macht sich nie breit. Heidi Abel, die einst die Antennen auf den Häusern gezählt hat, um den Grad ihrer Popularität zu messen, verbirgt nicht, dass sie

diese Karriere gewollt hat, verschweigt nicht, dass ihr das Ansehen ihrer Person angenehm war und noch immer ist. Das hat sie, wie Tobias Wyss zeigt, manchmal auch in Randbereiche des Geschmacklosen geführt. Sie weiss heute darum, mag nicht mehr den «Weihnachtsengel» spielen. Opportunismus als wirksames Mittel zur Erlangung von Popularität ist ihr nicht erst seit heute ein Greuel. Wie weit sie sich selber als Mensch in eine Sendung einbringen kann, ihren Gefühlen Ausdruck verleihen soll, beschäftigt sie mehr als das billige Haschen nach Erfolg. Dass sie den Auftritt vor und in der Öffentlichkeit weiterhin braucht, darüber lässt Tobias Wyss allerdings keine Zweifel offen.

Tobias Wyss ist kein knallharter Rechercher, kein Enthüllungsjournalist. Er ist mehr der stille und geduldige Beobachter. Dass es ihm gelungen ist, die kameragewohnte Heidi Abel so zu zeigen, wie sie ist und nicht so, wie sie am Bildschirm gerne wirkt, ist einerseits eine Frage des Vertrauens, das er in

Medienkritische Sendung im TV DRS

Das Fernsehen DRS strahlt Tobias Wyss' Porträt «Heidi Abel – eine Fernsehgeschichte» am Mittwoch, 19. Februar, 22.10 Uhr (Zweitausstrahlung: Donnerstag, 20. Februar, 14.00 Uhr), im Rahmen einer medienkritischen Sendung unter der Leitung von Ueli Heiniger aus. Im Anschluss an den Film soll über die Wechselbeziehung Mensch – Medium am Beispiel Heidi Abels diskutiert werden.

langjähriger Zusammenarbeit mit ihr – zum Beispiel als Regisseur von «Telefilm» – erworben hat. Andererseits steckt dahinter die reifliche Überlegung, wie ein solches Unterfangen formal anzupacken ist. Sie ging dahin, um es einfach zu sagen, der gewohnnten Fernsehumgebung zu entfliehen: statt des TV-Studios mit dem hellen Scheinwerferlicht, die Garderobe, die Wohnung, das Auto; statt der schweren Studiokamera das superleichte und kleine Video-8-Gerät oder die mobile ENG-Kamera (ENG = Electronic News Gathering); statt einer flotten Inszenierung nach vorgegebenem Script das unauffällige Beobachten, das aufmerksame Zuhören und die sorgfältige Materialauswahl.

Trotzdem: Der Film – auch wenn auf elektronischem Wege aufgezeichnet wurde, bleibt «Heidi Abel – eine Fernsehgeschichte» ein Film – ist formal durchgestaltet. Die Bilder der Kameraleute Urs Brombacher und Tobias Wyss fangen Atmosphäre ein, Schnitt und Montage sind einem klaren Konzept unterworfen, das nun allerdings dem filmischen Einfall viel freien Raum lässt. Die Idee etwa, Reminiszenzen aus früheren Sendungen Heidi Abels gewissermassen auf den Schminkspiegel zu projizieren, bevor sie die ganze Fläche des Filmbildes

einnehmen, ist geradezu genial, bekommen doch diese «Rückblenden» dadurch einen doppelniggen Charakter: Sie sind Erinnerung und Reflexion zur Person zugleich. Überhaupt enthalten die Bilder parallel zu den Informationen, die auf der verbalen Ebene vermittelt werden – die Stimme von Heidi Abel und ihre Art, sich zu äussern, werden als wesentlicher Teil ihres Erscheinungsbildes gewichtet – entscheidende Aussagen: Die Einsamkeit der Moderatorin vor dem grossen Auftritt etwa findet eine Entsprechung in den mit starrer Kamera aufgenommenen Bildern in der in kaltes Neonlicht getauchten Garderobe, wo Heidi Abel memoriert, sich zurechtmacht und mit Yoga-Übungen entspannt. Das runde Körlein, das Heidi überallhin begleitet, und das schwarze Notizbüchlein mit den vielen Büroklammern, das Sendeabläufe und Moderationstexte enthält, wachsen in den Bildern des Films zu Charaktermerkmalen heran, die etwas zur Person aussagen: Bilder, die nicht nur illustrieren, sondern sprechen.

Die Bilder von und mit Heidi Abel schliesslich sind es auch, die verhindern, dass hier ein Mensch zum Mediengegenstand verkommt, zu einem Versuchskaninchen in einem Experiment über die Auswirkungen des Fernsehens auf eine in ihm aufgegangene, möglicherweise gar gefangene Frau wird. Tobias Wyss weicht den Fragen um die Wechselbeziehungen zwischen Mensch und Medium zwar keineswegs aus, stellt sie mitunter ins Zentrum und wagt es gar, den Zuschauer mit der Frage zu konfrontieren, wie weit Heidi Abel ein Phantom geworden ist. Aber er verdeckt damit nie die Sicht auf den Menschen Heidi Abel und macht gerade dadurch das ambivalente Verhältnis zwischen eigenständigem Verhalten und Getriebensein dieser

schliesslich doch aussergewöhnlichen Frau aufmerksam. Damit ist dann auch die Frage aufgeworfen, wie weit das Fernsehen – und seit einiger Zeit das Radio – Heidi Abels fast zwanghaften Drang zu Kamera und Mikrophon ausnutzen, ja ausbeuten und damit einen Menschen regelrecht verheizen. Diese Frage weist – auch das eine Stärke des Films – weit über die porträtierte Person hinaus. ■

Bruno Jaeggi

Précis

Schweiz 1986.

Regie: Véronique Goël
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 86/36)

Wie an den Filmtagen von 1982 («Un autre été») und von 1983 («Soliloque/La Barbarie») hat die Genferin Véronique Goël auch dieses Jahr für einen wohltuend radikalen Beitrag gesorgt. «Précis» bewegt sich weit abseits der zur völligen Unfruchtbarkeit festgetretenen Gemeinwege der uniformierten Legionäre im Sold oder Sog der Massenmedien-Produktion. Wie «Der junge Eskimo» von Peter Volkart und «A Name for her Desire» von Jacob John Berger stellen Goëls eigenwillige und beziehungsreiche Ton-Bild-Kompositionen den Zuschauer vor die entschiedene Wahl, entweder draussen zu bleiben oder voll einzusteigen; da gibt es keinen Kompromiss wie in ungezählten Streifen, denen man mit einem Auge folgt, lauwarm, indifferent, recht eigentlich desinteressiert.

In 20 exemplarischen Sequenzen umreisst und seziert Véronique Goël mit einer zu meist unbewegten Kamera den Alltag eines jungen Mannes: ein Leben voller Wiederholungen, Löcher und fremdbestimmter Gleichförmigkeit. In jeder ihrer Momentaufnahmen steuert Goël auf das Wesentliche zu, um es dann konzessionslos festzunageln und um es zugleich dem Eigenleben des Zuschauers zu überlassen. Konkrete, assoziativ verkürzte Stichworte und die Spannungen zwischen Wort, Geräusch und Bild kennzeichnen, was ausserhalb des uns zugänglichen Bildes geschieht. Wo die Figuren ausnahmsweise zu einem Gespräch ansetzen, bleibt es beim Monolog, oder die Kamera verharrt vor dem Bistrot, vor der Glasscheibe, durch die keine Silbe zu dringen vermag. Ein einziger «Dialog» findet statt: Eine Frau sagt, sie ginge einen Kaffee trinken, und der Mann antwortet, er komme in fünf Minuten. Doch

diese Worte sind nur scheinbar banal. Sie signalisieren Hoffnung: Hoffnung auf Bewegung, Ausbruch aus Einsamkeit, Wille zur Kommunikation, fragmentarisch, ungewiss, aber immerhin.

Goël vermittelt das Gefühl eines ummauerten Lebens, Diskongruenzen des Alltags, das genaue, karge Protokoll einer Zeit, die über die Welt hinwegzieht wie schwarze Wolken, die nicht regnen können. Das Unzusammenhängende wird zum tief in die Erde getriebenen, kompakten Zaun, der kaum durchbrochen, überstiegen, umgangen werden kann; die Zeit wirkt als erratischer Block, der Leben erdrückt, durch die sich aber der Film wie eine Trennscheibe frisst, um den Querschnitt und die Beschaffenheit sichtbar zu machen; Worte gleichen dem Regen, der auf dem Hitzeschild über der modern-zivilisatorischen Wüste verdampft. Da folgt die Kamera dem Mann durch eine Julinacht in der fast menschenleeren, doch lärm-

füllten Stadt, die den jahreszeitlichen Wechsel nicht kennt, tot und kalt wie im November da steht, fremd, erstickend nah und unerreichbar fern, als Beispiel für die erstarrte Verselbständigung eines unerlebbaren Daseins. Verzweiflung steigt auf; da droht die Bedeutungslosigkeit aller menschlichen Anstrengungen und Leistungen; da beginnt zu sterben, was eben noch als frisches Versprechen der Jugend sich hat verwirklichen wollen. Noch ist man nicht alt, und doch bleibt man immer am gleichen Punkt – oder fast. Und genau in diesem «Fast», in kaum wahrnehmbaren Verrückungen scheinbar unverrückbarer Betonblöcke trotzt Véronique Goël dieser Welt Spuren möglichen Lebens ab, schmucklos, ohne Illusionen, mit grosser Mühe – und mit Liebe.

P. S. Wenn schon von Solothurn und ungewöhnlichen Filmen die Rede ist, so erlaube ich mir dieses Postskriptum, als



«Précis» von Véronique Goël gehörte zu den aussergewöhnlichsten Spielfilmversuchen an den Filmtagen.

Hinweis auf einen Film, der zwar in vielem ein Gegenstück zu «Précis» ist, das Publikum aber gleichermaßen zur Stellungnahme zwang: auf Thomas Koerfers «Konzert für Alice». Dieses belebende und bewegende Juwel lief zum Abschluss der Filmtage: Als sich in den warmen Applaus die Pfiffe einiger Grönländer mischten, kam es zur demonstrativen, minutenlangen, dröhnen Ovation. Schön, dass dieser vielerorts verkannte und lieblos behandelte Film jene Leidenschaftlichkeit und Emotionalität zu erwirken vermochte, die man in so vielen Beiträgen des heutigen Schweizer Kinos arg vermisst hat. ■

Franz Ulrich

El Suizo – Un amour en Espagne

Schweiz 1985.

Regie: Richard Dindo

(Vorspannangaben

s. Kurzbesprechung 86/40)

Zwei Szenen am Meer, die erste im ersten Drittel, die zweite am Schluss des Films. Am Strand bei Barcelona stehen ein Mann und eine Frau und schauen aufs Meer hinaus. Die Frau läuft in die heranrollenden Wellen hinein, geniesst das nasse Element, auch wenn ihr Rock dabei nass wird. Der Mann bleibt im Trockenen stehen. Sieben Jahre später steht der Mann wieder am Meer, diesmal auf Mallorca und allein. Vor den sanft heranplätschernden Wellen weicht er zuerst zurück, dann macht er einen zaghaften Schritt auf die Wellen zu. Ob er sich dabei die Füsse nassmacht, ist nicht genau zu sehen.

Der Mann, der sich vor dem Nasswerden in jeder Beziehung scheut, heißt Hans Grimm (Jürg Löw), ist Schweizer, Journalist und Sohn eines ehemaligen Spanienkämpfers. Er ist nach Mallorca gereist, um eine Frau zu besuchen, die er vor sieben Jahren in Madrid kennengelernt hatte. Und er erinnert sich an die Geschehnisse des Jahres 1975, als sein Vater starb und ihn die Französin Anne (Aurore Clément) in der Redaktion aufsuchte, um ihn zu bitten, ihr bei der Suche nach ihrem Vater, der Deutschschweizer war, ebenfalls in Spanien kämpfte und den sie nie kannte, behilflich zu sein. Hans hat sich bereits entschlossen, nach Spanien zu fahren, um für seine Zeitung zu berichten und gleichzeitig nach den Spuren seines Vaters zu suchen. Denn er hat in dessen Wohnung Karten und Briefe einer Spanierin gefunden, die seinen Vater einst liebte, die dann aber einen andern heiratete. Diese Frau möchte Hans kennenlernen, falls sie noch lebt. Anne lädt seine Einladung, ihn auf der Reise zu begleiten, ab – sie möchte «keine Geschichte mit ihm haben». Er verspricht sie zu benachrichtigen, falls er etwas über ihren Vater in Erfahrung bringe.

Hans fährt allein nach Spanien, sucht ehemalige Freunde und Genossen seines Vaters und Schauplätze aus dem spanischen Bürgerkrieg auf, auf denen sein Vater als Angehöriger einer Internationalen Brigade kämpfte. Er lernt in Madrid Margarida (Silvia Munt) kennen, die Tochter der einstigen Geliebten seines Vaters, der er nicht begegnen kann, da sie inzwischen in der Schweiz lebt. Margarida lebt mit Dienstboten in einem grossbürgerlichen Haus, auch sie geprägt von den Schatten der Vergangenheit. Der Vater, inzwischen verstorben, hat seiner Frau nie verziehen, dass sie

zuerst diesen Schweizer von der anderen (kommunistischen) Seite geliebt hatte. Margarida bezeichnet ihre Kindheit als Hölle. Sie langweilt sich und hat nicht viel anderes zu tun, als auf die Ehe zu warten. Ihre Mutter will sie mit einem reichen Grossbürgersohn verheiraten, während sie aus Trotz einen mittellosen holländischen Maler nehmen will. Gleichzeitig kokettiert und spielt sie mit Hans, sucht ihn aus seiner Reserve und Verschlossenheit herauszulocken. Sie wirft ihm seine Steifheit und Unsensibilität vor, aber er reagiert kaum, bleibt sprachlos, unsicher, verlegen und wendet sich ganz der Vergangenheit seines Vaters zu.

Unter dem Vorwand, eine Spur ihres Vaters gefunden zu haben, lockt er Anne nach Madrid. Diese nimmt ihm den Trick nicht einmal übel, da sie inzwischen gar nicht mehr so sehr an ihrem Vater interessiert ist. Ihr ist bewusst geworden, dass der junge Mann auf der einzigen Foto, die sie von ihrem Vater besitzt, inzwischen alt geworden ist, dass sie ihn gar hassen könnte, weil er sie im Stich gelassen hat. Sie wendet sich der Gegenwart, Hans, zu, lässt sich nun doch auf eine «Geschichte» mit ihm ein. So befindet sich Hans zwischen zwei ganz verschiedenen Frauen, der lebhafte, offenen Margarida und der stillen Anne, die irgendwie geheimnisvoll bleibt, da sie nichts von ihrem vergangenen oder gegenwärtigen Leben preisgibt. Unentschieden schwankt Hans zwischen den beiden, die seine distanzierte Beobachterhaltung nicht aufbrechen können. Hans ist unfähig, die Frauen zu verstehen, er zeigt keine Emotionen, kein Engagement, keine Neugierde. Er lässt alles mit sich geschehen, als ob es ihn im Grunde gar nicht berühre. Er nimmt weder die Realität der beiden Frauen noch die Realität



Aurore Clément

der Gegenwart Spaniens wirklich wahr: Den Tod Francos und eine Pressekonferenz der ETA registriert er unbeteiligt als neutral beobachtender Journalist. Er hängt der heroischen Vergangenheit seines Vaters nach und verpasst dabei sein eigenes Leben. So muss er schliesslich allein in die Schweiz zurückkehren: Margarida hat ihm den Abschied gegeben, und Anne hat ihn im Streit verlassen.

Und nun, sieben Jahre später, benutzt er die zweite Spanienreise, inzwischen Radio-Mitarbeiter geworden, zu einem Besuch Margaridas auf Mallorca. Sie ist geschieden und hat einen Sohn. Da er zum vornherein nur einen kurzen Besuch geplant hat, kommt es wiederum nicht zu einer echten Begegnung. «Du bist nochmals für

nichts gekommen», stellt Margarida halb resigniert, halb spöttisch fest. Hans will und kann sich nicht nass machen, kann keine eigenen Wurzeln schlagen.

Das Thema der Vatersuche/Vaterfigur prägt mehrere Filme Richard Dindos: «Schweizer im spanischen Bürgerkrieg» (1973), «Max Frisch-Journal I–III» (1981), «Max Haufler *Der Stumme*» (1983) und vielleicht auch die Künstlerporträts von Hans Staub und Clément Moreau (1978). Richard Dindo: «Meine Dokumentarfilme waren immer auch Darstellungen von Vaterfiguren. Der Spanienkämpfer ist einer meiner imaginären Väter. Ich hatte aber schon damals Lust, den spanischen Bürgerkrieg einmal von meinem eigenen Standpunkt aus zu erzählen. Das konnte ich nur mit Fiktion. Ich erzähle also die Geschichte des Sohnes von einem Spanienkämpfer, der an die

Orte geht, wo sein Vater gekämpft hat, wie ich als Filmemacher schon immer an die (tatsächlichen) Schauplätze meiner Figuren ging. Gleichzeitig versuche ich mich aber von dieser Erinnerung an den Vater und an den Bürgerkrieg zu lösen. Also mach ich eine Kritik am Sohn – und das ist auch gleichzeitig eine Kritik an mir selbst, als Filmemacher. Während ich früher mit Sympathie und Bewegtheit den Vätern zugehört habe, beobachte ich jetzt kühl und lako-nisch den Sohn, der ich auch ein wenig selber bin.»

Dieser Sohn, Hans Grimm, ist so etwas wie eine Unperson, ein Mann ohne Eigenschaften. Er ist nicht zufällig Journalist, der nie selber aktiv wird, sondern bloss beobachtet und berichtet und immer nur Zuschauer bleibt. Er ist zwar ein ehemaliger 68er, aber er hat nie ganz zu sich selber gefunden. Es fehlt ihm eine eigene Geschichte und schon gar eine solch «heroische» wie die des Vaters, der für seine Überzeugungen und Ideale, sein Leben einzusetzen Gelegenheit hatte. Indem Hans sich in die Vergangenheit hinein sehnt und -träumt und vom «Mythos» der Spanienkämpfer zehren möchte, entflieht er seiner eigenen Wirklichkeit. Mangels eigener Substanz lebt er kein eigenes Leben und ist zu keiner tiefen Liebesbeziehung fähig. Akzentuiert wird dieses Negativbild durch einige Züge, die typisch deutsch-schweizerisch anmuten und in denen man sich als (männlicher) Zuschauer eher ungern wiedererkennt: Unfähigkeit zu spontanen Gefühlsäußerungen, babyhafte Hilflosigkeit, intellektuelle Trägheit und eine emotionale Schwerfälligkeit, die den Anschein des Leidens hat, aber vielleicht nur Bequemlichkeit ist. Jürg Löw trifft diesen hölzernen Charakter fast erschreckend genau.

Richard Dindo hat nicht nur diese Figur konsequent mit den Eigenschaften eines Antihelden ausgestattet, sondern den ganzen Film und auch die beiden Frauenfiguren so gestaltet, dass sie sich jeder positiven Identifikation verweigern. Kameraführung und Bildgestaltung sind ganz auf die distanzierende Beobachtung angelegt, bewusst wurde auf «starke» Bilder und Szenen sowie auf Pseudospannung und erklärende Psychologie verzichtet. Dindo ist sich auch in seinem ersten «reinen» Spielfilm als Dokumentarfilmer treu geblieben, er hat sich über die Mischform des Haufler-Films vorsichtig an die Fiktion, diesen «neuen Kontinent» (Dindo), herangetastet, deren verführerischen Möglichkeiten er (noch) misstraut. Dindo reiht Szene für Szene aneinander, die alle mehr oder weniger die gleiche Tonlage haben: Es gibt keine dramatischen Spannungen, der Rhythmus beschleunigt sich kaum je, die Figuren sind immer wieder in ähnlichen Situationen zu sehen, sie treffen sich, reden miteinander, gehen durch Straßen, sitzen im Auto – alles banale Alltagsbilder, die kaum je eine «fiktionale Überhöhung» erfahren, sondern rein funktional die Geschichte durch neue Informationen weiterbewegen.

Diese zurückhaltende, nüchterne, ja vielleicht sogar spröde Machart birgt die Gefahr in sich, auf die Dauer monoton zu wirken, vor allem auf Zuschauer, die nicht die Mühe auf sich nehmen, diesen Film zu entziffern. Denn bei genauerem Hinsehen zeigt sich, dass der Film nicht eindimensional die Geschichte eines vergangenheitssüchtigen, unsympathischen Trampels zwischen zwei Frauen erzählt, sondern aus einem Mikrokosmos von Andeutungen, Informationen, Gesten, Reaktionen und Verhaltensweisen besteht, durch die die Geschichte und

die Figuren vielschichtig, facettenreich, widerborstig und irritierend werden. Daraus ergibt sich eine Faszination, die weniger den Figuren selbst gilt, als dem «Netz», in dem sie sich verfangen. Dass der Film auch einige Schwächen (beispielsweise die «aufgeklebt» wirkende Off-Stimme des Vaters oder die nicht ganz plausible «Verdoppelung» der Vatersuche durch Hans und Anne) aufweist, kann diesem alle dramaturgischen und sonstigen Anbiedrungen verweigernden Werk nur wenig Abbruch tun. ■

Gerhart Waeger

Edvige Scmitt – Ein Leben zwischen Liebe und Wahnsinn

Schweiz/BRD 1985.

Regie: Matthias Zschokke
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 86/29)

Eine grosse Halle mit Theaterkulissen, eine überdimensionale Kuh, vermutlich aus Styropor, seltsam gekleidete, theatralisch agierende und pathetisch sprechende Menschen – Matthias Zschokkes Film «Edvige Scmitt – Ein Leben zwischen Liebe und Wahnsinn» beginnt mit einer Szenerie der absoluten Künstlichkeit, wie man sie im Schweizer Film seit den frühen Arbeiten Daniel Schmids in dieser Konsequenz kaum mehr gesehen hat. Anders als Daniel Schmid, anders auch als Fassbinder, an den man ebenfalls erinnert wird, verbindet Zschokke den Ästhetizismus seiner Inszenierung mit einer gehörigen Dosis Ironie. Wenn



einem nicht gesagt würde, dass der Film auf Tagebuchaufzeichnungen der «Saaltochter» Hedwig Schmitt, einer gebürtigen Schweizerin, beruht, man hielte ihn für einen verfilmten Trivialroman der Jahrhundertwende.

Nach den ersten Einstellungen weiss der Zuschauer nicht recht, ob der Filmautor schlechtes Provinztheater parodiert oder ob er sich über die Lebensbeichte eines «Mädchen aus dem einfachen Volk» lustig macht, dem bildungsmässig keine anderen Ausdrucksmittel zur Verfügung stehen als diejenigen der Trivialliteratur. Bald erkennt man indes, dass sich Zschokke weder über seine Heldin noch über das Spiel seiner Interpreten mokiert. Die doppelte Verfremdung durch die Ironie und das «Schmierentheater» macht die bizarre Ge-

Überraschendes Erstlingswerk:
«Edvige Scimmi – Ein Leben zwischen Liebe und Wahnsinn»
von Matthias Zschokke.



schichte dieser Tagebuchaufzeichnungen erst glaubwürdig.

Zschokke handhabt die Mittel der Verfremdung nicht im Brechtschen Sinn, um den Zuschauer von der Emotion zum Nachdenken zu führen, sondern gerade umgekehrt: Indem er ihn zum Lachen bringt, spricht der Filmemacher die emotionale Ebene im Zuschauer an. Teils amüsiert, teils betroffen erlebt man ein Schicksal, das einem Stück Frank Wedekinds oder Ödön von Horváths entstammen könnte und doch gelebtes Leben bleibt – ein Leben, das sich in der feudalen Welt der alten Grandhotels abspielt: Zimmermädchen in London, Saaltochter in Milano, Garderobiere in Palermo, Etagenserviererin in Zandvoort, Badraummädchen in New York – dies sind die Lebensstationen der «Saaltochter»

Hedwig Schmitt, deren Namen die italienische Post zu «Edvige Scimmi» verballhornte. Immer wieder gerät Edvige in ähnliche Situationen, immer wieder begießen ihr ähnliche (und von den gleichen Schauspielern gespielte) Personen. Bald einmal erwartet die naive Schweizerin ein uneheliches Kind. Sie spielt mit dem Gedanken einer Abtreibung, bringt es dann aber zur Welt. Sie liebt es und ist ihm eine gute Mutter. So bringt sie es auch nicht übers Herz, das Kind von einer reichen Familie adoptieren zu lassen. Doch die Geschichte nimmt ein böses Ende: Das Kind stirbt – und in der nach amerikanischer Sitte präparierten Leiche kann sie es nicht mehr erkennen. Hat man Edvige eine fremde Kindsleiche unterschoben und ihr Kind geraubt? Ihr kommt es so vor.

Doch woran kann man sich halten in einer Welt, die der Schweizer Hotelangestellten ebenso fremd vorgekommen sein muss wie dem Zuschauer die Szenerie zu Beginn des Films?

Der als freier Schriftsteller arbeitende Matthias Zschokke hat vor neun Jahren eine Ausbildung als Schauspieler absolviert. Die Herkunft vom Theater spürt man seinem Film an. Er selber bringt die theatralischen Elemente seiner Arbeit mit der expressiven Spielweise der Interpreten der Stummfilmzeit in Zusammenhang. Aus dieser Vorliebe des Filmautors eine verbindliche Regel ableiten zu wollen, wäre sicher verfehlt. «Edvige Scimmi» überzeugt vor allem durch das Gleichgewicht verschiedener Stilebenen. Zu diesen gehört auch der Einsatz opernhafter Elemente. Gesang ist für Zschokke ein auch im Film gangbarer Weg, Gefühle auszudrücken. Auch in diesem dramaturgisch durchdachten Einsatz der Musik zeigt sich eine Verwandtschaft zu Daniel Schmid.

«Die Realität wird zur Fiktion, indem ich sie behandle», sagte Zschokke in Solothurn und erinnerte daran, dass die wirkliche Hedwig Schmitt bei der Abfassung ihres Tagebuchs ihre eigene Realität ebenfalls in Fiktion verwandelte. Indem er Hedwig Schmitts «Fiktion» in seine eigene filmische Fiktion transportiert, gelingt es Zschokke, die im Text der Schreiberin verborgenen Emotionen freizulegen. Damit wird der Film zu einer Moritat, die hinter brillant gespielten falschen Gefühlen echte Gefühle nachvollziehbar werden lässt. ■

Robert Richter

Retouche

BRD 1985.
Regie: Dieter Funk,
Beat Lottaz
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 86/37)

Der Tod seines Vaters führt Wolf Rotter zurück in seine Heimatstadt. In Berlin hat er sich in den letzten Jahren ein eigenständiges Leben, eine Identität, aufgebaut. Fotografieren ist sein Beruf, auch der Vater hat fotografiert. Doch da liegen Welten zwischen Wolf Rotters fotografischer Ideologie und dem in Jahrzehnten gewachsenen, väterlichen Fotogeschäft in einer verschlafenen, deutschen Kleinstadt. Soll Wolf Rotter das Geschäft des Vaters übernehmen oder verkaufen? Soll er sich von seiner Berliner Grossstadtexistenz trennen oder der kleinstädtischen Provinz ausweichen?

Wolf Rotter drückt sich um eine Entscheidung. Die Reise in die Kleinstadt kommt ihm gele-

gen, da er vor einer nicht mehr funktionierenden Beziehung flüchten kann. Zudem ist man als Besucher in Distanz; man ist in der Provinz, gehört aber nicht zu ihr. Vorläufig wird das Fotogeschäft des Vaters von Rita, der einzigen Angestellten, weitergeführt. Ein kurzfristiger Auftrag, ein lokales Kunstereignis festzuhalten, gibt Wolf Rotter die Möglichkeit, ohne Verpflichtung und Verantwortung einzugehen, provinzielle Existenz auszuprobieren. Unstimmigkeiten über die Aufgabe, die eine fotografische Dokumentation zu erfüllen hat, führen Rotter zum Entscheid, das Haus seines Vaters zu verkaufen. Und die Spekulanten sind schon unterwegs.

Der an der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin entstandene Spielfilmerstling überzeugt durch seine ruhige und geduldige Entfaltung des gewählten Themenkreises. Anhand der Fotografie und des Berufes des freischaffenden Fotografen zielt der Film auf allgemeinere Fragen. Konflikte wie Grossstadt gegenüber Kleinstadt, Vergangenheit gegenüber Gegenwart werden mittels einer

einfachen und überschaubaren Geschichte erzählt. Dass Wolf Rotter in dieser Diskussion mit einer Frau in etwa gleichem Alter konfrontiert wird, wirkt wie ein offen eingestandenes Augenzwinkern angesichts klassischer Personenkonstellationen und Filmdramaturgien.

Geprägt vom Berliner Leben sieht Wolf Rotter im kleinstädtischen Fotoladen blos Langeeweile, Eintönigkeit und Verstaubtheit. Dass es sich um eine völlig andere Lebensweise handelt, muss Rotter in einem langsam voranschreitenden Veränderungsprozess erkennen lernen. Wertmaßstäbe werden durch diese Konfrontation zwischen Grossstadt und Provinz auf beiden Seiten in Frage gestellt. Retouchen sind nötig. Rotter muss erkennen, dass es verschiedenste Arten der Existenz geben kann, die nicht auf den ersten, voreingenommenen Blick bewertet werden können. Während sich Rotter in der anonymen Grossstadt klarer und für seine Mitmenschen deutlicher erkennbarer Entscheide entziehen kann, lässt ihn die Provinz spüren, dass es eindeu-

Anpassung an ein neues Lebenumfeld: «Retouche» von Dieter Funk und Beat Lottaz.



tige Stellung zu beziehen gilt. Der Tod des Vaters und das heutiger Technologie und Wirtschaftlichkeit trotzende Fotogeschäft fordern nach einer präzisen Position und Verantwortung des einzelnen Menschen in der Gesellschaft.

Den beiden Autoren gelingt es trotz der einfachen Geschichte, die linear abläuft und linear erzählt wird, einer billigen Simplifizierung der angetupften Themenkreise auszuweichen. Auch verfallen sie keiner effektvollen Stilisierung, die den Film zwar äusserlich attraktiver, innerlich aber ärmer machen würde. Beispielsweise lassen sie ihren Wolf Rotter mit Versatzstücken der weitläufigen Thematik konfrontieren.

Wünschen möchte man sich etwas mehr gestalterische Kraft, etwas mehr Lebendigkeit. Die geübte Zurückhaltung der Autoren zeigt ihre Schwächen besonders stark in der Führung der Schauspieler. Bernd Tauber und Gabi Pochert als Wolf Rotter und Rita wirken zu blass. Interessant ist ein Vergleich des Spielfilms «Retouche» mit dem dokumentarischen «Der schöne Augenblick» von Friedrich Kappeler und Pio Corradi. In beiden Filmen wird die Fotografie zum Spiegel für unsere Zeit. ■

Elsbeth Prisi

Marignano

Schweiz 1985,
Regie: David H. Guggenbühl,
Georg Scharegg
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 86/32)

Der unauffällig unscheinbare Securitaswächter Albert Hugentobler verschwindet eines Tages unerwartet und spurlos. Endgül-

tig hat er sich ins Mittelalter und auf sein Schloss zurückgezogen, wo er ungestörter Herrscher ist – Waffen schmiedend zum Kampf gegen jedwelchen Angreifer. Und es kommt der Tag, an dem er seine Männer in die Schlacht schickt.

Unterdessen ist die Suche nach ihm aufgenommen worden, und eines Tages steht sein Vorgesetzter am Tor und bittet ihn, das sinnlose Spiel doch aufzugeben und zu Frau und Wächteramt zurückzukehren – sonst werde die Polizei ihn ergreifen. Endlich der erlösende Kampf! Der Eindringling wird an seinen Stuhl gebunden, während der «Fürst» auf die Zinnen eilt, die Polizei mit einem Pfeilhagel empfängt und schliesslich, seinen Morgenstern schwingend, aus dem Schloss eilt. Die Aufforderung, sich zu ergeben, verachtet er, den Schuss in die Luft ignoriert er – stolpert – fällt – erhebt sich noch einmal und sinkt tot um, durchbohrt von den scharfen Stachelspitzen des Morgensterns, in den er voll hineingefallen ist.

Wer sich im Traum vom Mittelalter bewegt, wer sich aus der Realität in Helden-Vergangenheit absetzt und sie hochspielt, wird früher oder später in seine eigenen Waffen hineinfallen und jämmerlich zugrunde gehen. So habe ich den Film verstanden. Ach, hätte doch Albert Hugentobler – hätten wir alle – einen wahrhaftigeren Geschichtsunterricht genossen: Was wäre ihm (und uns) erspart geblieben! Dann wäre jedoch diese recht professionell zusammengebaute Komödie nie entstanden. ■

Robert Richter

Der junge Eskimo

Regie und Buch:
Peter Volkart;
Kamera: Jo Achermann;
Schnitt: Anton Kalbshirn;
Darsteller:
André Schumacher,
Ive Eiholzer, Jürg Nutz,
Mark Weidmüller, Mark Bee;
Produktion: Schweiz 1985,
Klangfilm, 40 Min.; 16 mm;
Verleih: Filmpool, Zürich.

Nach der Begrüssung und der Ouvertüre folgt der Prolog: der Zahn der Zeit, aufgeteilt in vier Kapitel aus der Geschichte der Zivilisation. Schliesslich als dritter Teil: der junge Eskimo, das Psychodrama, das Drama eines Individuums. Der voraussehbare psychische Zusammenbruch des jungen Eskimos veranlasst diesen schliesslich zur Abreise. Er kehrt mit gepacktem Koffer der Welt den Rücken zu und verschwindet in der Brandung des Meeres.

Den intensiven Hintergrund bilden die vier Kapitel aus der menschlichen Zivilisationsgeschichte, zumindest aus jener des 20. Jahrhunderts: «Tod und Verderben im Abendland», «Leidenschaft und Ekstase», «Technologie und Strategie im Alltag» und «Die neue Welt – New Jersey 1957». Schon allein die sarkastischen Titel lassen Schreckliches erahnen. Kurze filmische Dokumente menschlicher Gewalt und Perversion, Bekanntes und Unbekanntes aus Krieg und Alltag folgen einander in rascher und assoziativ spontaner Folge. Noch selten haben solch erschreckende Dokumente so grausam und ernüchternd gewirkt. Die nicht vernünftige, sondern gefühlsmässige Montagefolge dürfte daran schuld sein. Diffamierend der Gedanke an den Begriff des Endzeit-

Films; gleichzeitig der Gedanke an das hier stark visualisierte Thema des Rätsels, des entsetzlichen Rätsels Mensch. Peter Volkart zitiert den Bayernkönig Ludwig II: «Ein ewig Rätsel will ich bleiben mir und andern.»

Hauptteil des Films ist der dritte Teil, das Psychodrama des jungen Eskimos: eine fiktive, alltäglicher Realität entrückte Folge von Bildern, von Episoden, in denen das Schicksal seinen Lauf nimmt. Bilder und Handlungsfetzen, die so oder anders interpretierbar sind. Innere und äussere Welt verschmelzen nicht, fliessen nicht ineinander, sondern sind von Anfang an untrennbare Einheit.

Man wird bald feststellen, dass das Gerüst aus Episoden, aus materieller Handlung nicht ausschlaggebend ist. Peter Volkart interessiert sich für die Qualitäten von Bildern, für ihre Bedeutungsbreite, die durch die Montage verändert wird und auf ein Ziel hinarbeitet, ganz präzise, ohne aber konkret zu sein. Die Bedeutung des Films ergibt sich aus der Gegenüberstellung der dokumentarischen «Fragmente verlorener Zeit» (Volkart) und der Fragmente aus dem Leben, der Geschichte des jungen Eskimos: ein Spannungsfeld zwischen Historie und davon vorgeprägter Individualität.

Die Suche nach Individualität gelingt Peter Volkart mit der filmischen Form, den prägnant ausgewählten Geschichtsfragmenten, den poetisch stimmigen Bildern zum Psychodrama des Eskimos und schliesslich mit der lyrischen, also spontaner Stimmung nacheilenden Montage. Lyrisch ist der Bilderreigen in einer weiteren Hinsicht: Volkart knüpft mit einzelnen Bildern, Bilderfolgen und Bild/Tonkombinationen an filmische Vorbilder an, zitiert aus der Filmgeschichte: von Buñuels «Chien andalou» über Polanskis «Zwei Männer und ein Schrank»

zu Coppolas «Rumble Fish», um drei Beispiele herauszupflücken. Zeit- und Filmgeschichte wird aus einer persönlich prägnanten Position heraus aufgebrochen. Eine sezierende Analyse lehnt Peter Volkart auch im Gespräch über seinen Film ab. Sein Werk verhindert sie, verweigert sie. ■

verlassenen Gebäude. «Ich bin eineinhalb Jahre gerannt. Nach drei Monaten war ich müde», sagt Philip zu seinem Bruder. Max antwortet: «Ich bin nur am Anfang gerannt, dann bin ich stehengeblieben und habe ganz genau hingeschaut».

Nach anfänglichen Schwierigkeiten finden die beiden wieder zusammen, jagen gemeinsam einem geheimnisvollen Reisekoffer nach, der ihnen helfen soll, ihre inzwischen psychiatrisierte Schwester zu befreien. Eine Japanerin spielt ihnen in einer spektakulären Aktion den Koffer zu, doch das Gesuchte befindet sich nicht darin. Mit einer neuen Taktik gelingt es den beiden trotzdem, in die Klinik einzudringen, die verwirrte Schwester hinauszulokken. Dann stehen Philip, Max und Julia Rossmann auf einem Friedhof, singen, schwach, immer wieder, sicherer werdend: «Ein gar kalter Winter ist, wenn ein Wolf, ein Wolf, ein Wolf den anderen frisst.»

Was hier wie eine simpel rekonstruierbare Geschichte klingt, wird der faszinierenden Struktur von «Nebel jagen» nicht gerecht. Nicolas Humbert erzählt in knappsten Fragmenten, spart aus, führt auf Irrwege oder lässt ganz einfach einiges offen. Am Zuschauer ist es, daraus sein Puzzle zusammenzusetzen, mitzurätseln. Wer aktiv einsteigt, wird bald gefangen sein, in diesem fiebrigen, ungeheuer präzisen «Suchbild»; er wird sich selber im Kreis drehen, wird bedrängt von den grellen, harten, oft nur aus schmerzendem Weiss und wenig Schwarz bestehenden Bildern, von den hechelnden, fremdartigen Tönen und Klängen. Eine heikle Gratzwanderung oder, um in seiner Metapher zu bleiben, eine heikle Nebeljagd, die Nicolas Humbert da unternimmt (und die ihm grösstenteils geglückt ist): Zeigt er zuviel, wird das

Christof Schertenleib

Nebel jagen

BRD 1983/84/85.

Regie: Nicolas Humbert
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 86/34)

Wolfsgrub

BRD 1985.

Regie: Nicolas Humbert
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 86/43)

Rossmann heissen die drei Geschwister in Nicolas Humberts erstem langen Spielfilm «Nebel jagen»; wohl nicht zufällig Rossmann, wie der Held in Franz Kafkas «Amerika». Auch Philip, Max und Julia Rossmann leiden an «Fremdheit, Isoliertheit mitten unter den Menschen» (Max Brod im Nachwort zu «Amerika»); sie sind auf der Suche, auf der Flucht, haben keine Möglichkeit ihren Irrfahrten, ihrem Dasein zu entfliehen. Vor eineinhalb Jahren haben sie sich nach einer undurchsichtigen Aktion trennen müssen. Jeder lebt in seiner Art von Versteck, bis Philip sich aufmacht, seinen Bruder zu suchen. Er trifft frühere Freunde, Bekannte, bleibt hartnäckig auf der Spur und findet schliesslich den verschollenen in einem einsamen,

Suchbild langweilig, zeigt er zuwenig, verlieren wir die Spur, schieben das Verwirrspiel bei-seite. «Nebel jagen» ist aber (auch) auf's zweite Mal anschauen angelegt, «jedes weitere Mal enthüllt sich mehr» (Humbert), lässt einem die mystische Filmsprache vermutlich noch weniger los. In der Hektik von Solothurn habe ich nur den Anfang des Films ein zweites Mal «überprüfen» können. Doch schon so zeigte sich, wie genau Humbert seine Erzählweise beherrscht. Fast jede Einstellung ist wie ein Programm, eine Grundsatzzerklärung, die genau soviel offenbart und verschlüsselt, dass ein aktives Interesse wach bleibt.

Dass Nicolas Humbert klare Form- und Gestaltungsvorstellungen besitzt, bewies er mit seinem, ebenfalls in Solothurn aufgeführten, Dokumentarfilm «Wolfsgrub». In diesem Porträt, dieser Annäherung an seine Mutter versuchte er «die grösstmögliche Konzentration für eine Person zu schaffen».

(Im Gegensatz zu «Nebel jagen», wo der Zuschauer selber die grösstmögliche Konzentration zu leisten hat.) Konsequenterweise verzichtete der in München lebende Autor nach verschiedenen abgebrochenen Versuchen auf ein Filmteam, realisierte die Aufnahmen und Gespräche im Alleingang. Mit einer Foto von seiner Mutter und einer von ihm selber, leitet Humbert seine Annäherung ein. Diese beiden Momentaufnahmen, als sich wiederholender Schuss – Gegenschuss geschnitten, schauen sich an, scheinen abzuwägen, was da auf sie zukommt. Das ist das einzige Mal, dass der Sohn sich direkt ins Bild bringt, sonst ist er als Gesprächspartner und in seinen Aufnahmen, in seiner Art, die Dinge zu sehen, spürbar. In blässlichen, schwarz-weißen Totalen zeigt er die Mutter im Bett, im Badezimmer beim Haareufknoten, beim Holzhacken, verfolgt ihr Schattenbild beim Fahrradfahren. Schlicht, ruhig schaut die Kamera zu, im Off

beginnt die Mutter bruchstückhaft zu erzählen. Sie hat immer in diesem abgelegenen Weiler, in diesem Haus in der «Wolfsgrub» gewohnt.

Unterbrochen und gebrochen werden diese sanften Beobachtungen mit farbigen Aufnahmen, vom Haus, von der Landschaft, den Jahreszeiten um die Wolfsburg. Das scheinen Humberts Erinnerungen zu sein, seine Bilder aus der Jugendzeit, ausgelöst von der jetzigen Begegnung mit der Mutter. Wenn sie zum Beispiel unten im Haus einfeuert, zeigt das nächste Bild den Schornstein von aussen: Weisser Rauch quillt gegen den blauen Himmel.

Im Hauptteil des Films räumt der Sohn seiner Mutter Zeit ein, viel Zeit, um vor der Kamera zu erzählen. Leicht verzerrt und verschwommen (wegen der hier eingesetzten und später erkennbar abgefilmten Videoaufnahmen) sitzt die Mutter ihrem unsichtbaren Sohn gegenüber; bereit und spontan entwickelt sie ihre Geschichte, erinnert



Präzises Suchbild:
«Nebeljagen» von
Nicolas Humbert.

sich, wie ihr Vater 1934 nach China auswandern musste, wie sie später als Halbjüdin den Repressalien der Naziherrschaft ausgesetzt war. Seit ihr Mann gestorben ist, lebt sie wieder allein, will und kann im Moment nicht mehr für die anderen da sein: «Jetzt bin ich mir eine grosse Wichtigkeit», sagt sie und gibt zu verstehen, dass sich das später wohl wieder ändern könne.

Auch in diesem Kernstück des Films (und ähnlich wie in «Nebel jagen») sammelt Humbert Puzzleteile, bricht die Erzählfragmente der Mutter mit Ausschnitten aus einem Bild, das sie früher gemalt hat. Auf beiden Ebenen enthüllt er Stück um Stück, setzt Stück um Stück zusammen zu einem «ganzen Leben». Dieses mindestens dreiviertelstündige Interview ist allerdings nicht frei von Längen, hier verliert der Sohn manchmal die sonst spürbare Nähe zu seiner Mutter, das ermüdende schwarzweisse Videobild wird schal, lenkt ab. Am Schluss findet Nicolas Humbert wieder zurück zu seinen intensivsten Momenten: Ist es in «Nebel jagen» ein Gedicht von Malcolm Lowry, das am Ende die Stimmung der letzten Bilder poetisiert, so fasst in «Wolfsgrub» Dylan Thomas nochmal «alles» zusammen: im Bild ein dunkler Wald, die Sonne steht rot am Horizont, dazu die Stimme von Dylan Thomas, der «Fern Hill» vorträgt:

Now as I was young and easy under the apple boughs

About the lilting house and happy as the grass was green ...

(Als ich noch jung war und leicht unter den Apfelzweigen

Rund um das trällernde Haus, und so glücklich war, wie das Gras grün ...

(Übersetzt von Erich Fried). ■

Medien aktuell

Marc Valance

Der Vergleich – hinkt

Zum Hörspiel «Die Einführung der Schiefertafel an der Volksschule von Bärenwil» von Andreas Vögeli und Emil Zopfi

Der Glarner Mungenfetthändler Fridolin Disch hat ein neues Geschäft entdeckt: den Schiefer im Sernftal oberhalb des Dorfes Elm. Er bringt Muster von Schreibtafeln ins Unterland, spielt den sales-promotor für das «neue Gerät», verursacht in Bärenwil, einem Weber- und Bauerndorf, einen rechten Wirbel. Denn hier ist der Schulvorsteher Buchbinder und der Schulinspektor (zufällig auf Inspektionsreise und zufällig im Dorf abgestiegen) Papierfabrikant.

Wir befinden uns im Jahr 1830 in der Zürcher Landschaft. Die Autoren des Hörspiels haben alles schön «zurechtgebüscht», so dass Aufruhr oder Interessenkonflikt recht exemplarisch losbrechen können. Buchbinder und Papierfabrikant, die Machtinhaber und Interessenvertreter, möchten das Aufkommen der Schiefertafel in der Schule natürlich verhindern. Sie befürchten Umsatzrückgang beim Papier. Und ihre hinterhältigen Manöver gehen natürlich auf Kosten der Armen, denen das «neue Gerät» (wenn sie's nur zu kaufen vermöchten!) die Ausgaben fürs Papier für immer

ersparen könnte. Es geht hier um die Chancengleichheit, um die Frage, ob es nicht ganz einfach billig wäre, dass das arme Weberbüblein, dessen Mutter für das Papier gar nicht aufkommen kann, wenigstens zu Hause auf der Schiefertafel üben könnte, wenn es schon wegen Nachtarbeit und Husten in der Schule fehlen muss. Der Lehrer schenkt dem Büblein eine Schiefertafel, weil er ein fortschrittlicher und moderner Lehrer ist. Der Apotheker greift sogar tief in die Kasse und finanziert der bedürftigen Gemeinde einen ganzen Klassensatz Schiefertafeln. Auch der Apotheker ist nicht von gestern. Er ist ein weiser Heilkundiger, ein guter Reicher und überdies ein Visionär.

Der Lehrer wird natürlich entlassen, weil er sich mit dem Schulvorsteher angelegt hat. Das kleine Volk läuft derweil Sturm gegen das «neue Gerät» und sieht – dumpf und mit Vorurteilen geschlagen, wie es ist – seinen eigenen Vorteil nicht. Glücklicherweise sind aber die ganz oben, beim Kanton, progressiv und veranstalten einen Schulversuch. Man muss das Volk zu seinem Glück wieder einmal zwingen! Der visionäre Apotheker hat jetzt die beste Gelegenheit, die Schiefertafel im Geiste weiterzuentwickeln. Ja, was visioniert er wohl? Natürlich den Computer!

Die Autoren schreiben zu ihrem Hörspiel: «Unsere Idee basiert auf einer kurzen Stelle des Buches «Ein Kind des Volkes» von Jakob Senn. Der Autor beschreibt die Einführung der Schiefertafel an der damaligen Volksschule. Dabei fällt sofort die Parallele zur heutigen Diskussion um die Einführung des Computers an den Schulen auf. Es geht um eine neue Technologie und deren Auswirkungen auf den Unterricht. Ein Bildschirm kann als universelles,