Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 42 (1990)
Heft: 3

Rubrik: Porträtfilme

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: 07.01.2026

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

sind, Fototapetenfunktion haben, kommt subtil zum Ausdruck: Der reisende Mann erkennt die einzelnen Stimmen der Vögel, der erstaunte, ständig von seiner Naturverbundenheit redende Student hat keine Ahnung davon.

Die einzelnen Sequenzen des Filmes sind kurz. Unwesentliches ist weggelassen, Wesentliches prägnant und klar auf einen Punkt gebracht. Neben den reichen Bildern wird vieles über die Sprache transportiert. «His story – History» erscheint als Schrift auf der Leinwand als ein junger Marokkaner über seine Eindrücke, über sein Leben in einer Stadt des Ruhrgebietes spricht. Menschen stehen im Mittelpunkt des Filmes, ihr Verhältnis zu den Dingen des täglichen Lebens. Persönliche Geschichten die Partikel einer Geschichte sind – nicht im Sinne von «story», sondern von «history».

Am Schluss der Kafka-Geschichte fragt ein Bürgermeister den Jäger ob er gedenke, im Ort zu bleiben. Der Jäger antwortet: «Ich gedenke nicht. Ich bin hier, mehr weiss ich nicht, mehr kann ich nicht tun. Mein Kahn ist ohne Steuer, er fährt mit dem Wind, der in den untersten Regionen des Todes bläst.» ▮▮▮

Regie: Robert Frank; Kamera: Robert Frank, Clemens Steiger, Bernhard Lehner; Ton: Gerhard Metz; Darsteller: Stephan Balint, Günter Burchert u. a.; Produktion: Deutschland 1989, Kulturstiftung Ruhr, 16 mm und Video, 37 Min.; Verleih: Look Now!, Zürich.

PORTRÄTFILME

Ich lebe gern, ich sterbe gern

Regie: Claudia Acklin ▮ Schweiz 1989

DOMINIK SLAPPNIG

«Ich heisse André Ratti, bin 50 Jahre alt, homosexuell und ich habe AIDS». Erschütternde Worte. Gesprochen von André Ratti im Juli 1985 vor versammelter Presse an der Gründerversammlung der «AIDS-Hilfe Schweiz», deren Präsidium er übernommen hatte. Schlagartig machte er AIDS damals in der Schweiz zum Thema und gab der Krankheit mit seiner Person ein Gesicht. Denn André Ratti war als Präsentator und Mitinitiant der Sendung «Menschen Technik Wissenschaft» von Fernsehen DRS in diesem Land kein Unbekannter mehr.

Der Titel des Films verrät auch schon etwas über die Gewichtung, die Claudia Acklin vornimmt: «Ich lebe gern, ich sterbe gern» (übrigens ein Zitat von André Ratti selber) ist in erster Linie das Porträt eines 50jährigen Mannes und weniger ein Film über AIDS (wie beispielsweise «Bailey House – To Live as Long as You Can» von Alain Klarer). Dass André Ratti mit dieser Krankheit infiziert war, liefert zwar den Zusammenhang zwischen beidem, ist tragische Ausgangslage und bestimmende Chronologie zugleich, kann aber nie verwischen, dass wir uns in immer enger gezogenen Zirkeln einem Einzelschicksal nähern. Vor unseren Augen nimmt André Ratti langsam Gestalt an.

Die Autorin befragt in anfänglich kurz montierten Bildern Freunde und Bekannte Rattis über seinen Lebenswandel, seine Gewohnheiten, seine Stärken und Schwächen. Nie entsteht dabei aber das Gefühl, dass die interviewten Personen zu einer Aussage gedrängt wurden. Vielmehr gewinnt man den Eindruck, zwischen den zehn einzeln befragten Personen und Claudia Acklin entwickle sich nach und nach ein tiefes Vertrauensverhältnis, das den Rah-

Foto: delay

men für teilweise intime Aussagen gibt. Etwa wenn die Fotografin Claire Niggli mit voller Lebenskraft, ausschweifend und idealisierend von André Ratti erzählt, oder wenn der Buchhändler Peter Thommen leicht affektiert und die Basler AZ-Redaktorin Toya Maissen auf den ersten Blick sehr streng (als sei sie Rattis Mutter) über ihren früheren Freund sprechen.

Und wenn dann noch Gian Töndury differenziert und engagiert über Ratti spricht, meint man als aussenstehender Zuschauer plötzlich, Ratti persönlich gekannt zu haben. André Ratti erhält so, im Spiegel seiner Freunde und Bekannten gesehen, immer mehr Konturen, und langsam summiert sich ein vielschichtiges, durch die vielen Stimmen nicht ganz widerspruchsfreies, aber dadurch nur um so lebendigeres Porträt.

Der so entstandene Eindruck wird ergänzt durch Archivaufnahmen von Ratti (beispielsweise aus «Menschen Technik Wissenschaft» oder einem «Zischtigs-Club» zum Thema AIDS), einem Videoband, das Ratti zwei Monate vor seinem Tod zeigt und durch kurze Spielfilmsequenzen. Es sind nun diese Sequenzen, die sich nicht ganz im Einklang mit den restlichen, sorgfältig ausgesuchten Rekonstruktionsarbeiten des Films bringen lassen: Da folgt die Kamera aus meist semi-subjektiver Sicht Männern durch die dunkle Nacht auf ihrem Weg am Schwulenstrich vorbei, hinein in einschlägige Bars, auf den Vorplatz einer öffentlichen Toilette. Unterlegt sind die Szenen im Off durch Notizen und Gedanken von André Ratti, gelesen von Guido Bachmann. Verträumte, ästhetisch schöne Bilder, die wenig von der Realität und dem harten Klima vermitteln können, das auf der Gasse auch herrscht. Oder ist diese inszenierte Spurensuche etwa als interpretierter Illusions- und Wunschgedanke André Rattis zu deuten, wie wenn er beispielsweise schreibt: «Ich und Roland nahmen LSD und stiegen auf einen Berg»?

«Wir leben so, als ob es den Tod gar nicht gibt», sagt der todkranke Ratti einmal. Der Satz geht ihm leicht von den Lippen. Auch dieser Aphorismus ist Teil der Selbstinszenierung von Rattis Person und seinem Tod. So suchte Ratti während dem ganzen Prozess seiner Krankheit die Öffentlichkeit (und vermied die Einsamkeit). Rattis Euphorie den Medien gegenüber war lange Zeit ungebrochen. Hier, meinte er noch, könne er die Welt verändern. Und wenn er dann mit dem Fortschreiten seiner Krankheit immer mehr auch Opfer dieser Medien geworden ist, illustriert im Film durch die gnadenlose Frage «Was möchten Sie in dieser letzten, Ihnen noch verbleibenden Zeit noch machen?», stellt sich unerbittlich die Sinnfrage einer solchen Öffentlichkeitsarbeit. Auch wenn diese

Claudia Acklin und Gian Töndury am Filmgespräch in Solothurn.

unter Einsatz der eigenen Person geschieht.

Dass es für Ratti nicht ganz so einfach war zu sterben, wie er es im schlagkräftigen Satz «Ich lebe gern, ich sterbe gern» geäussert hat, wird in den Dokumentaraufnahmen und Interviews gegen Schluss des Filmes bald einmal klar. Ratti hatte Angst vor dem Tod und wollte sein Leben nicht loslassen. Die Kamera enthüllt unerbittlich seine angstvollen, halbblinden Augen und zeigt einen Ratti, der durch die Krankheit schon viel von seiner sprachlichen Brillanz eingebüsst hat.

«Rattis Sterben hat sich für unsere Begriffe unendlich lange hinausgezogen. Ich habe gedacht: André, hau jetzt endlich ab, du musst gehen», sagt Gian Töndury deutlich und setzt damit einen wohltuenden Gegensatz zu Claire Nigglis Aussage, wenn sie zur Nacht kurz vor Rattis Tod meint: «Auf einmal strömten die Leute herein und drängten sich um Rattis Bett. Es hatte etwas Heiliges». Claudia Acklin lässt beide Aussagen im Raum stehen, und genau diese offene Auseinandersetzung mit Rattis Tod ist die beeindruckende Stärke dieses Films.

Auf das eigentliche Thema von «Ich lebe gern, ich sterbe gern» angesprochen, meint die Autorin: «In diesem Film geht es um Sexualität und Sterben, AIDS bringt beides auf tragische Weise zusammen.» Ein immenses Thema und ein Versprechen, das Claudia Acklin, jedenfalls was das Sterben von André Ratti anbelangt, mit grosser Sensibilität eingelöst hat. ▮▮▮

Vorspannangaben siehe Kurzbesprechung 90/36

Aufbauer der Nation

Regie: Angelo A. Lüdin ▮ Schweiz 1989

JUDITH WALDNER

Winter ist es, wenigstens laut Kalender, Zeit der über die Mattscheibe flimmernden Skirennen. Die Nation fiebert mit, ein Auge auf dem Teller mit dem Mittagessen, das andere auf dem Bildschirm. Ob unser Vreneli wieder gewinnt? Ist dem so, ist das Wochenende gerettet, die Nation erbaut. Glückliches Land, in dem Sportveranstaltungen einen derartigen Stellenwert haben.

Im Sommer sind's dann wieder die Fussballspiele, die etliche Gemüter erregen. Ein Mannschaftssport ja eigentlich, doch ragen auch da Einzelne heraus. Heinz Hermanns und Karl Odermatts Namen sind weiten Kreisen bekannt. Ersterer ist derzeit bester Schweizer Fussballer, zweiter Fussballidol der siebziger Jahre. Das runde Leder ist für beide (fast) das ganze Leben.

Angelo A. Lüdin hat bereits früher ein filmisches Porträt realisiert, damals über den Dichter und Schriftsteller Jürg Kreienbühl («Nachtmaschine», ZOOM 3/86). Sein neuster Film «Aufbauer der Nation» gewährt wiederum Einblick, diesmal in das Leben von Karl Odermatt und Heinz Hermann.

Über Fussballer gibt es Vorstellungen, Klischees und Vorurteile, die der Film auf den ersten Blick zu bestätigen scheint. Odermatt und Hermann sind genau so, wie es sich gehört – müssen sie mehr oder weniger auch, schliesslich haben sie sich quasi in den Dienst einer Allgemeinheit gestellt, erfüllen den öffentlichen Wunsch nach Unterhaltung und Identifikationsmöglichkeit.

Hermann gibt sich wortkarger, trainiert, erledigt Fanpost. Er lebt in einer gepflegten Wohnung (leider an der Autobahn), hat kleine Kinder und eine entnervend verständnisvolle Frau. Vor seinen Spielen meditiert er im Wald und lässt sich einen Bart stehen, was seine Aggressivität steigern soll. Odermatt zeigt sich laut, von sich selber überzeugt und erfolgsbesessen. Er lebt in einem Einfamilienhaus, mäht den Rasen, fährt Porsche, ist Hobbykoch und hört deutsche Schlager aus den siebziger Jahren. Zwei Schweizer, etwa so, wie man sie sich vorstellt. Auch lachen kann man über sie – etwa wenn Hermann seine Fussballschuhe im Mikrowellenofen trocknet oder wenn Odermatt das Feuer im Gartengrill mit einem Haartrockner zum Glühen bringt. – Und trotzdem zeichnet der Film kein unsympathisches Bild, er hat Zwischentöne. Da liefert beispielsweise Odermatt Wein aus und trägt die Kartons eigenhändig in den Keller der Kundschaft.

Hermann und Odermatt sind beide mediengewohnt, doch Lüdin gelingt es, mehr als nur Posierbilder zu zeigen. Er ist ihnen gefolgt, zeigt sie zu Hause, beim Training und anderen Tätigkeiten, ohne aufdringlich zu sein oder in ihre Privatsphäre einzudringen. Pio Corradis Kameraarbeit ist spannend, wunderbar kadriert er Gesichter und fängt Situationen mit grosser Sensibilität ins Bild.

Fragen um die gesellschaftliche Einbettung des «Phänomens Fussball» werden in «Aufbauer der Nation» allerdings nicht angegangen. Auch das «Geschäft Fussball» wird nicht konkret diskutiert, doch auf der Bildebene angesprochen: Hermann macht Werbung für Schuhe. Odermatt, früherer Captain der Nationalmannschaft, trainiert heute den FC Baudepartement und handelt mit Wein. Was wohl Hermann, der gelernte Glasbläser, dereinst tun wird?

Lüdin beobachtet äusserst subtil und zeichnet ein Bild zweier ganz unterschiedlicher Menschen, zweier Idole verschiedener Zeitabschnitte auch: Für Hermann scheint Fussball in erster Linie ein Beruf zu sein – für Odermatt, den Star aus den siebziger Jahren, eine grosse Leidenschaft. ▮▮▮

Vorspannangaben siehe Kurzbesprechung 90/29

Klaus Fuchs – Atomspion

Regie: Donatello und Fosco Dubini ▮ Schweiz/BRD 1989

ALEXANDER SURY

Im Mai 1945 verlässt der junge Atomwissenschaftler Klaus Fuchs das geheime Atomlabor Los Alamos im US-Bundesstaat New Mexico, um in Santa Fé einem Mann ein Bündel Papiere mit den Konstruktionszeichnungen und Berechnungen der Atombombe zu übergeben. Fünf Jahre später, 1950, wird Klaus Fuchs in England, wo er mittlerweile im Kernforschungszentrum Harwell arbeitet, durch einen sowjetischen Überläufer als Spion enttarnt, in einem aufsehenerregenden Prozess zu 14 Jahren Gefängnis verurteilt und 1959 vorzeitig entlassen und in die DDR abgeschoben; dort stirbt er als hochdekoriertes Mitglied des ZK der SED und der Akademie der Wissenschaften im Januar 1988 in Dresden.

Die Gebrüder Fosco und Donatello Dubini haben sich – wie schon in ihrem letzten Film «Das Verschwinden des Ettore Majorana» (1985/86) – wieder mit einem Atomwissenschaftler beschäftigt, dessen Forschungsergebnisse ihn in einen Gewissenskonflikt stürzten.

Mit der Rekonstruktion des Lebenslaufs soll aus heutiger Sicht auch der Frage nachgegangen werden, ob der Verrat des 1911 geborenen, genialen Physikers dazu beigetragen habe, den Weltfrieden zu sichern oder das Wettrüsten erst richtig zu lancieren.

Eine beeindruckende Materialfülle ist zu diesem Zweck von den Autoren versammelt, transparent organisiert und spannend montiert worden. Die historische Spannweite der Dokumentation ist – obwohl Klaus Fuchs im Zentrum steht – bewusst weit gezogen. Fosco und Donatello Dubini dürfen für sich in Anspruch nehmen, die wichtigsten heute noch lebenden Zeitzeugen befragt zu haben; so machen Interviews den Hauptteil der Dokumentation aus. Befragt werden unter anderen die Nobelpreisträger Hans Bethe, Emilo Segre und Nevill Mott, weiter der Vater der Wasserstoffbombe, Edward Teller, der Ankläger im Prozess gegen Fuchs und ein ehemaliger auf Fuchs angesetzter FBI-Agent. Die einander oft ergänzenden, manchmal auch widersprechenden Aussagen zum «Fall Fuchs» machen deutlich, dass es auch heute noch schwierig ist, den «Verrat» anders als durch die ideologische Brille zu betrachten.

Nebst den Interviews verwenden die Autoren auch zeitge-

nössische Wochenschauberichte vom Prozess, die das hysterische Klima des Kalten Krieges evozieren und in einem eigenartigen Kontrast zu verwendeten Ausschnitten aus Fritz Langs Stummfilm «Spione» (1928) stehen. Eines wird deutlich: Der Kommunist Klaus Fuchs, der nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs immer mehr Mühe mit der sowjetischen Politik bekundete, konnte 1950, zum Zeitpunkt seines Prozesses, nicht mehr mit einem einigermassen fairen, seine Motive ernsthaft prüfenden Verfahren rechnen. Es ist einer der Qualitäten der Dokumentation, dass sie die individuelle Tragik dieses Mannes, von den einen als grössenwahnsinniger Schizophrener, von anderen als freundlicher, introvertierter Gelehrter beschrieben, sichtbar machen kann. Eingedenk seiner Mitverantwortung für den «Sündenfall» folgte er seinem Verantwortungsgefühl als Wissenschaftler und geriet rettungslos in die Mühlsteine der Weltpolitik.

Ein privater Super-8-Film aus dem Jahre 1961 zeigt Klaus Fuchs in seinem Dresdner Haus inmitten seiner Familie: Ein zurückhaltender, asketisch wirkender Mann lächelt scheu in die Kamera. In Zeitlupe wird die Sequenz wiederholt in die Dokumentation hineinmontiert. Jedesmal wieder weiss der Zuschauer mehr über den Mann, und doch hinterlässt die Beschäftigung mit einem der grössten Spione dieses Jahrhunderts den Eindruck, diese komplexe, rätselhafte Persönlichkeit sei nicht zu fassen. Der Befund spricht nicht gegen die filmische Aufarbeitung; er scheint mir im Gegenteil Indiz für eine differenzierte Arbeit zu sein ▮▮▮

Vorspannangaben
siehe Kurzbesprechung 90/37

Les Frères Babst, Charretiers

Regie: Jacqueline Veuve ▮ Schweiz 1989

JUDITH WALDNER

Industrielle Holzfallmethoden im nördlichen Europa, in den Tropen oder in der Schweiz – hier ein Film über die Arbeit von drei Brüdern, die in althergebrachter Manier Bäume fällen und die Stämme mit Pferden und Schlitten transportieren. Eine filmische Beschwörung der «guten alten Zeit» etwa? Keineswegs, damit hat die Regisseurin überhaupt nichts am Hut. Sie hat die Arbeit der Brüder Babst in Bilder gefasst, die jegliche Romantisierung vermeiden. «Les Frères Babst» ist einer von insgesamt sieben Kurzfilmen, in denen Jacqueline Veuve ein Holzhandwerk porträtiert.

Herbstwald, an einem steilen Hang wird mit der Motorsäge eine tiefe Kerbe in einen Baum gesägt, dann zwei Metallpflöcke soweit in die entstandene Spalte getrieben, bis der Stamm bricht und der Baum krachend zu Boden fällt: Jacques, Romain und Maurice Babst an der Arbeit. Hauptberuflich sind die Babsts Bauern. Im Spätherbst und Winter, wenn Zeit übrig bleibt, schlagen sie im Auftrag der Gemeinde und von Privaten Bäume. Nebenher, so ist im Off-Kommentar zu erfahren, stellen sie nötiges Gerät wie beispielsweise Metallketten selber her.

Informativ, pfiffig und gewitzt sind die Kommentare der Brüder. Nie ausufernd, wohl manchmal ein wenig flunkernd, reden sie über ihre Arbeit, auftretende Probleme und sprechen kurz über ihre familiären Lebensumstände. Im Film, der ohne Musik auskommt, sind ihre Worte (neben Originalton-Geräuschen von fallenden Bäumen oder Gespräche untereinander) immer wieder im Off zu hören.

Der Film begleitet die Babsts, zeigt ihre Arbeit in einprägsamen, geschickt montierten Bildern. Arbeitsvorgänge werden dokumentiert, allerdings nicht nur – vielmehr wird auch eine Arbeitsweise dargestellt. Entfremdung, dieser vielgehörte Begriff, ist hier nicht zu spüren. Die Babsts arbeiten gemeinsam und führen, im Rhythmus der Natur, vollständige Arbeitsvorgänge aus. Durch einfache Bilder wird das Eingebundensein in einen ökologischen Kreislauf impliziert, etwa wenn die Brüder in die Höhe steigen, die geschlagenen Stämme zu holen: Von der in der Totalen aufgenommenen Landschaft schwenkt die Kamera über die Baumwipfel herab langsam zu Boden. Die Babsts und ihre Pferde kommen ins Bild, klein, wie ein eingebettetes Teilstück einer fast schon kosmischen Ansicht. So kommen sie durch den Schnee gestampft in ihren Helly-Hansen-Jacken, den schwarzen Hüten über den bärtigen Gesichtern, kommen immer näher und ... gehen vorbei. Die Kamera findet sich da, wo ein Spaziergänger die Gruppe auf sich zukommen sehen könnte, am Wegrand stehenbliebe sie vorbeizulassen und ihnen dann nachblickte. Die meisterhafte Umsetzung des In-

haltes (einer nicht-entfremdeten, ins ökologische Gleichgewicht eingebundene Arbeit) auf die filmisch-formale Ebene (eine nicht-entfremdete, eingebundene Zuschauerposition sozusagen) macht den Film zu einem kleinen Kunstwerk.

Ob die Babsts beim Bäumefällen, beim Aufladen der Stämme auf die Schlitten oder bei Arbeiten in ihrer Schmiede-Werkstatt gezeigt werden, nie wirken die Szenen inszeniert. Nichts wird mit ethnologischem Blick betrachtet, nie hat man das Gefühl, eine museale Tätigkeit vorgeführt zu bekommen.

Am Schluss des Films werden die Stämme mit dem Schlitten talwärts transportiert. Der Kameramann (Hugues Ryffel) sitzt mit auf dem Schlitten, der Wind pfeift, die Kälte wird geradezu spürbar – beim Betrachten dieser Fahrt, diesem optischen Mitfahren, kann man dem Winter wahrlich etwas abgewinnen.

«Les Frères Babst, Charretiers», ist ein wunderbarer, kleiner Dokumentarfilm über eine vorindustrielle Arbeitsweise. Ein Film über ein Handwerk, das vielleicht letztlich doch nicht ganz ausstirbt, sind doch vermehrt Bestrebungen im Gange, im Sinn der Schonung des ökologischen Gleichgewichtes nicht den hintersten Flecken durch ausgebaute Strassen zugänglich zu machen. ///

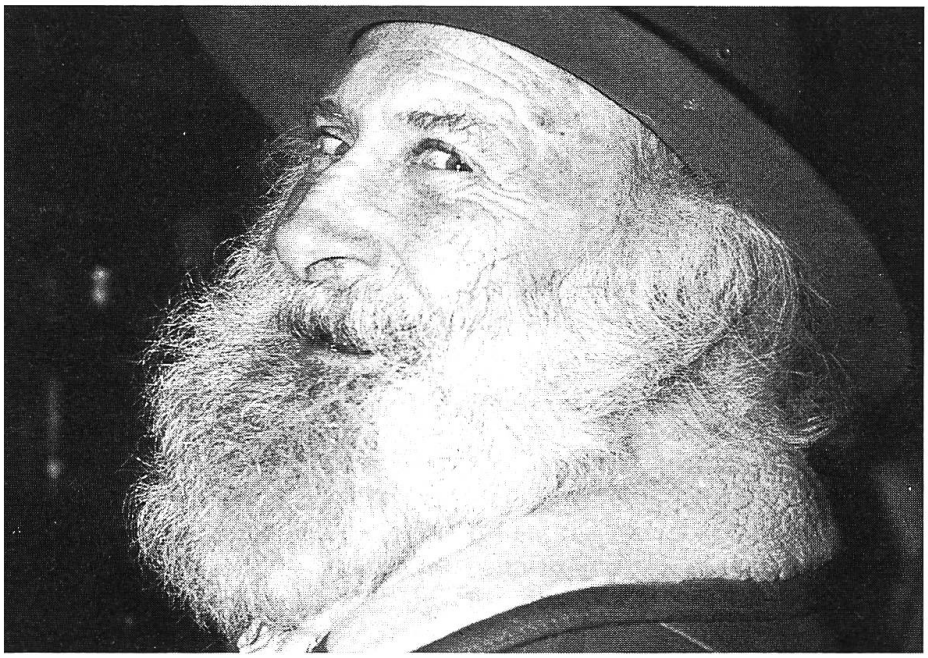
Regie: Jacqueline Veuve; Kamera: Hugues Ryffel; Schnitt: Edwige Ochsenbein; Ton: Luc Yersin, Pierre-André Luthy; Darsteller: Jacques, Romain und Maurice Babst; Produktion: Schweiz 1989, Aquarius Film, TV Suisse Romande und La Sept, Paris, 16 mm, 26 Min.; Verleih: ZOOM, Zürich

Die Brüder Babst: In den ökologischen Kreislauf eingebundene Zusammenarbeit.

KURZ NOTIERT

Schlöndorff verfilmt «Homo Faber»

Der deutsche Regisseur Volker Schlöndorff verfilmt den 1957 erschienenen Max Frisch-Roman «Homo Faber». Am Drehbuch von «Passagier Faber», wie der Film heissen soll, war auch Max Frisch beteiligt. Drehbeginn der deutsch-französischen Ko-Produktion ist Februar 1990. Die Schauplätze befinden sich in Mexiko, New York, Paris, Rom und Griechenland. Die Hauptrolle spielt Sam Shepard.



Verne – All Kind of Lives

(Verne – ein Dutzend Leben)

Regie: Jiři Havrda ▮ Schweiz 1989

HANSPETER STALDER

Jiři Havrda, 1949 in Prag geboren, kam 1968 in die Schweiz und studierte ab 1975 an der Filmhochschule von San Francisco. Dort begegnete er in einer Bar dem damals 60jährigen Verne Wells. Sie lernten sich kennen und wurden Freunde. Das Filmporträt «Verne» ist das Dokument dieser langjährigen Freundschaft.

Wells kam 1906 in San Francisco zur Welt, just am Tage, als das grosse Erdbeben die Stadt erschütterte. Seine Mutter war italienischer Abstammung, sein Vater kam von Schaffhausen. Früh zog er von zu Hause weg und begann, die Welt zu bereisen. Wells ist mehr als ein exotischer Sonderling, er besitzt Mut, Durchhaltevermögen und Stärke wie wir alle, jedoch in einem Mass, das uns neidisch machen kann. Verne lebt «ein Dutzend Leben». Er versteht es, aus jeder Situation, von ungebrochener Energie beflügelt, das Beste zu machen. Im Alter von einundsechzig Jahren noch durchquerte er die USA mit dem Fahrrad in weniger als drei Wochen. Und als er im Tschad Entwicklungshilfe leistete, war er siebzig. Dort brach der Bürgerkrieg aus, und er wurde nach Frankreich evakuiert. Ein schwerer Unfall, den er mit dem Motorrad in der Provence erlitten hatte, bremste seine aussergewöhnlichen Aktivitäten – doch nur vorübergehend.

Die Realisatoren des Films haben versucht, etwas von der Frische und Authentizität der persönlichen Begegnungen mit Verne zu uns herüberzubringen, so dass auch wir diesem faszinierenden Mann begegnen können. Nach meiner Auffassung ist das gelungen. Der Kameramann Thomas Albrecht machte seine Bilder aus der Distanz interessierter Nähe. Das Konzept von Jiři Havrda und die Montage von André Amsler sind assoziativ, sodass ich den Film wie ein Mosaik erlebe, das Stück um Stück (Sequenz um Sequenz) vor mir entsteht.

«Ich bin sicher kein Kandidat für die olympischen Spiele, doch ich fühle mich ganz gut. Zwar bin ich fast blind und ohne Hörapparat ganz taub. Aber selbst so komme ich sehr gut zurecht. C'est la vie!», meint Verne. Und der Kommentar: «Trotz seines Alters von 83 Jahren und obwohl er schwer behindert ist, hat Verne noch immer Pläne für die Zukunft. Nach wie vor hält er an seinen Hoffnungen und Träumen fest.» Diese Haltung des aufrechten Ganges, besser des sich stets neu aufrichtenden Ganges, macht betroffen. Sie kann Trauer auslösen, weil uns Ähnliches nicht gelingt. Sie kann ermuntern und neuen Mut verleihen. Im Ganzen gesehen ein Mut-Macher-Film für Alte und Junge! Aus dem Hintergrund taucht bei mir da leise eine andere grosse Altersfigur auf: die «Unwürdige Greisin» von Bert Brecht, deren Lebensgeschichte mit den Worten schliesst: «Sie hatte ... das Brot des Lebens aufgezehrt bis auf den letzten Brosamen.» ▮▮▮

Regie, Buch, Ton: Jiři Havrda; Kamera und Beleuchtung: Thomas Albrecht; Schnitt: André Amsler; Produktion: Schweiz 1989, Topic-Film, A. Amsler, 16 mm, 43 Min.; Verleih: Film-Pool, c/o Film-Institut, Bern.

Christine Noll Brinckmann in Solothurn.

Empathie und panische Angst. Die Psychotherapeutin Ute Binder, Ffm.

Regie: Christine Noll Brinckmann ▮ BRD 1989

MATTHIAS RÜTTIMANN

Dass die erste Filmprofessorin der Schweiz, die seit Herbst 1989 an der Universität Zürich lehrende Christine Noll Brinckmann, die Filmsprache nicht nur in der Theorie kennt, sondern auch praktisch mit ihr umzugehen weiss, zeigt ihr Film «Empathie und panische Angst». Der Titel bezieht sich auf die Arbeit der Gesprächstherapeutin Ute Binder, Frankfurt am Main. Bei ihrer Behandlung schizophrener Patienten wird sie fast täglich mit überdimensionalen Leidenschaften und Angstzuständen konfrontiert.

Zunächst ist der Film ein Porträt dieser Psychotherapeutin, die eine sehr persönliche Therapiemethode entwickelt hat. In den 38 Minuten, die der Film dauert, breitet Ute Binder ihre Sicht von Psychologie, Schizophrenie und Therapie aus und erläutert zum Schluss ihre eigene künstlerische Tätigkeit als Malerin. Ein geballter Monolog, schnell und konzentriert gesprochen, rollt da via Tonspur auf den Zuschauer beziehungsweise -hörer ein. Keine Verschnaufpause gewährt die Filmemacherin, nur kurz das Zusammenschlagen der Synchronisationsklappe, die zum Teil im Film belassen wurde, und schon schiesst die Psychologin wieder los. Die einleitenden Sätze über die Besonderheit des Therapiekonzepts werden zu einer Zeichnung gesprochen, die eine liegende und eine daneben sitzende Figur zeigt, die klassische Arzt-Patient-Konfiguration. Danach öffnet sich das Bild auf einen engen Raum, der von einer Couch dominiert wird. An den Wänden hängen Gemälde, deren intensive Inhalte an Adolf Wölflis Bildphantasien erinnern und mit dem ornamentenreichen Überwurf der Chaiselongue wetteifern. Auf letzterer sitzt, steif aufgerichtet und zerbrechlich wirkend, nervös eine Teetasse mit den Fingern bearbeitend, die Psychotherapeutin (als Patientin?). Und da erfolgt schon ein erster Bruch: Irgendwie will dieser hemmungslos-selbstsichere, zuweilen fast penetrante Redefluss nicht zu dieser scheuen Frau im Bild passen.

Ein anderer Bruch vollzieht sich auf der Ebene der Kameraführung. Es habe zum Konzept gehört, führt Christine Noll Brinckmann aus, mit der Kamera soweit wie möglich zu reagieren. Dazu hat sie Kameramann Klaus Telscher, der zu den eigenwilligsten Experimentalfilmern in der BRD zählt, freie Hand gelassen. Telscher nützt diese Freiheit, um abzuschweifen, den begrenzten Raum abzufahren, dabei auch der den Ton bedienenden Regisseurin zu begegnen. Die Kamera führt parallel zur Rede der Hauptfigur ein Eigenleben. So sehr, dass der Porträtfilm beinahe abzustürzen droht ins Experimentale.

Gerade in solchen Momenten werden jene divergierenden Bewusstseinszustände, die Frau Binder als Charakteristikum schizophrenen Erlebens beschreibt, für den Zuschauer erfahrbar. Der Film wird zum «double-blind»-Effekt. Zwei widersprüchliche Signale prallen im Zuschauer respektive Zuhörer aufeinander. Einerseits soll er doch den Ausführungen die-

Auswahlschau der Solothurner Filmtage 1990

Ab 23. Februar 1990 sind ausgewählte Filme der Solothurner Filmtage 1990 auf Schweizer Tournee. 39 Veranstalter wählten insgesamt 66 Filme aus. An den meisten Spielstätten gezeigt werden:
«Les haricots savants» von Olivier Riechsteiner
«Patt» von Jonas Raeber
«Grimsel» von Peter Liechti
«Le Zoopte» von Martial Wannaz
«Le sujet du tableau» von Georges Schwizgebel
«Swimmingfool» von Agnes Weber
«Step Across the Border» von Nicolas Humbert und Werner Penzel
«Stille Betrüger» von Beat Lottaz

Spieldaten (Orte in alphabetischer Reihenfolge):
Aarau: 9./10./11. April (Ziegelrain 18); Acquarossa: 21. und 28. März (Cinema Blenio); Altstätten SG: 2. März (Diogenes-Theater); Baden: 11. März (Kino Royal); Balerna: 27./28./29. März (Ristorante Meridiana); Basel: 29./30. März/1. April (Alte Stückfärberei); Bellinzona: 12./13./14. März (Cinema Ideal Giubiasco); Bern: 19. und 26. März (Kellerkino); Bern II: 23./24./25. März (Reithalle); Chur: 15. und 17. Mai (Aula Lehrerseminar); Frauenfeld: 23. und 25. Februar (Eisenwerk); Fribourg: 12. Mai (Cinéma Rex); Genève: 27./28. April (Grütli); Grenchen: 31. März und 1. April (Jugendhaus Lindenpark); Ilanz: 6./7. April (Rathaussaal); Klosters: 4./5./6. Mai (Cinema 89 Hotel Sport); La Chaux-de-Fonds: 6. und 27. April (Cinéma ABC); Langenthal: 27./28. April (Chrämerhuus); Langnau a. A.: 26./27. Mai (Turbinentheater); Lausanne: 4./5./6. April (Cinémathèque); Liestal: 1. März (Kino Sputnik); Lugano: 9.–14. März (Cinema Kursaal); Luzern: 17./18. März (Boa); Muri AG: 26. April (Neuer Dachsaal im Kloster); Naters: 5. Mai (Restaurant Simplon); Nidau: 23./24./25. März (Genossenschaft Kreuz); Olten: 16./17./18. März (Färbi); Pfäffikon ZH: 6.–11. Mai (Rex); St. Gallen: 26./27./28. Mai (K 59/Cineclub); Schaffhausen: 2./3. März (Kellerkino); Schwyz: 20. März (Kantonsschule); Thun: 8. März (Theater Alte Oele); Thusis: 8./9./10./11. März (Kino Rätia); Wädenswil: 16./17. März (Lichtspiel Ticino); Weinfelden: 24. Februar (Berufsbildungszentrum); Wetzikon: 22./23./24. März (Kulturfabrik); Wil SG: 12./13. Mai (Alternatives Kino); Wohlen AG: 9./10. März (Kultur im Sternensaal); Zug: 9./10./11. März (Jugendzentrum); Zürich: 18./19./20. Mai (Rote Fabrik).

ser Frau folgen, anderseits lenkt ihn die Kamera ab und verführt ihn, sich ganz ihrem Diskurs zu überlassen. «Mir ging es nicht so sehr um den Beruf dieser Psychologin, sondern um divergierende Bewusstseinszustände und wie man mit ihnen umgeht», erklärt Christine Noll Brinckmann, und «der Film sollte auch in gewisser Weise solche Bewusstseinszustände evozieren».

Die Montage tut ein weiteres dazu, wenn sie zuweilen Bildmaterial asynchron einfügt und so die Aufmerksamkeit aufs Medium und den Umgang mit diesem lenkt. Zur Ruhe und zur Auflösung der divergierenden Diskurse (Rede, Kameraführung, Montage) gelangen Film und Zuschauer erst in der letzten Hälfte des Films wieder, wo die Psychologin ihre Malerei erläutert, während gleichzeitig die schon erwähnten Gemälde an den Wänden von einer sichtlich beruhigten Kamera bildfüllend erfasst werden. Die Überraschung in diesem Moment ist zweifach: Erstens wird klar, dass diese Bilder im Stile von «art brut» von der Therapeutin selber (und nicht von ihren Patienten) stammen, zweitens wechselt der Film von Schwarzweiss zu Farbe. Dieser Schnitt, weg von diesen immer beklemmenderen, in ihren Bewegungen so unberechenbaren Schwarzweiss-Aufnahmen, mitten hinein in diese phantastische Bilderwelt, erlebt sich wie die Befreiung aus einem scheinbar unauflösbaren Dilemma, wie sie «double-bind»-Situationen und Neurosen hervorrufen können.

Als charakteristisch für ihre Malerei nennt Frau Binder die Überwindung der Zentralperspektive und die Enthierarchisierung der Bildorganisation. Hier scheint nun Christine Noll Brinckmann, die sich bemüht, Gesprächsinhalte auf der visuellen Ebene sicht- und erfahrbar zu machen, nicht mehr mithalten zu können. Die Kamera vermag nämlich nicht anders als zentralperspektivisch aufzunehmen. Aber es gibt so etwas wie eine Konventionalperspektive, eine Perspektivierung der Bilder nach einer gewissen Norm, die wir vom Fernsehen zur Genüge kennen. Christine Noll Brinckmann versucht diese zu durchbrechen, indem sie ihre Inter-

viewpartnerin nicht in jene Bildteile und Kadrierungen rückt, in denen sie eine konventionelle (fernsehgerechte) dokumentarische Aufnahme plazieren würde.

Insofern darf man behaupten, Christine Noll Brinckmann gelinge es, mit «Empathie und panische Angst» auch in diesem Punkt ihrem Gegenüber zu folgen. Sicher ist, dass sie mit diesem Film die konventionelle, normale Gestaltung eines Dokumentarfilms sprengt und sich annähert an so etwas wie eine «art brut filmique».

Regie, Produktion und Verleih: Christine Noll Brinckmann; Kamera und Schnitt: Klaus Telscher; 16 mm, 38 Min.

MUSIKFILME

MATTHIAS LORETAN

Musikfilme liegen im Trend. Mit zu den originellsten Beiträgen an den diesjährigen Solothurner Filmtagen gehörten die Musikfilme «Step Across the Border» von Nicolas Humbert und Werner Penzel über den Musiker Fred Frith (der auch die Musik zu Peter Mettlers Spielfilm «The Top of His Head» komponiert hat) und «Kick that Habit» von Peter Liechti mit den beiden St. Galler Musikern Norbert Möslang und Andy Gohl.

Typisch für die beiden Musikfilme ist, dass das musikalische Element nicht nur den Inhalt ausmacht, sondern konsequent auch das Formprinzip darstellt. Darin gleichen diese beiden Filme dem Werk von Beni Müller, der in «Levante» (ZOOM 1/90) den Zajal, eine witzig-ernste Stegreifdichtung, zum subversiven Formprinzip erhebt. Über politische, ethnische und religiöse Grenzen hinweg schlägt dieser Film eine Hymne auf die orientalische Lebensfreude an.

Musik als offene und mehrdeutige Form, Welt zu erfassen und zu erleben – ist es ein Zufall, dass sie zum Organisationsprinzip von mehrerern der interessanteren zeitgenössischen Filme wird? Bildet sich in dieser Tendenz, etwa als Flucht ins Unpolitische oder Unverbindliche, nur unkritisch die resignierte Ratlosigkeit gegenüber der Undurchschaubarkeit komplexer Gesellschaftsverhältnisse ab? Offeriert sich postmoderne Beliebigkeit, um sich privatistisch in gestylte Erlebniswelten zurückzuziehen? Und schliesslich: Warum fällt die Blüte des musikalischen Paradigmas mit einer Krise jener Dokumentar- und Spielfilme zusammen, die sich kritisch mit den bestehenden Verhältnissen auseinandersetzen und daraus strittige Modelle des würdigen (Über-)-Lebens entwerfen?

Musik und Schweizer Film

Die jüngste Ausgabe von «Cinema» ist dem Thema «Film und die Künste» gewidmet. Unter dem Titel «Musik sehen? Bilder hören? Oder was?» geht Christian Rentsch auf die Schwierigkeiten ein, Musikfilme zu machen. Felix Aeppli stellt eine Übersicht über die Darstellung der Rolling Stones im Film vor.
In seiner Besprechung über die Musikfilme an den Solothurner Filmtagen macht Patrik Landolt auf Kontakte zwischen Filmschaffenden und Jazzern aufmerksam. In Solothurn waren folgende Schweizer Musiker und Musikerinnen zu hören: *Hans Koch* («Meine Freunde in der DDR»), *David Gattiker/ Stephan Wittwer* («Shigatse»), Fredy Studer/ Christy Doran («Lüzzas Walkman»), Irène Schweizer («Levante – ein Zajal im Morgenland»). Martin Schütz («Grimsel»), Werner Lüdi Sunnymoon («That Side of Glass»).

Step Across the Border

Regie: Nicolas Humbert & Werner Penzel ▮ BRD/Schweiz 1989

Es mag sein, dass die Zeit der Gross-Theorien und -Erzählungen vorbei ist, dass wir uns auch in den politischen Strategien kleinerer Schritte befleissigen müssen. Auf jeden Fall ist Arbeit an der eigenen Wahrnehmung, die Bildung der eigenen Kreativität ein politischer Akt. Fred Frith sagt es so: «Die Leute sind froh, die ganze Zeit mit Nachrichten gefüttert zu