

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 38 (1986)
Heft: 23

Rubrik: Film im Kino

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 06.02.2025

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

Martin Schlappner

Le rayon vert

Frankreich 1986.
Regie: Eric Rohmer
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 86/357)

Eric Rohmers fünfter Film in der Reihe «Comédies et proverbes» ist an der Biennale von Venedig in diesem Jahr mit dem Goldenen Löwen ausgezeichnet worden. Die Ehrung gilt, wie bei Rohmer immer, einem Film, der Anspruch stellt, weil er so gemacht ist, dass er Interesse einzig für den offenbart, der über ihn nachdenken will. Wer ins Kino geht, um für den Augenblick einen Eindruck über sich ergehen lassen zu wollen, wird mit «Le rayon vert» so wenig anfangen können wie mit den früheren Filmen dieses erzählerisch nie ausufernden, geistig strengen Franzosen.

Gerade in dieser geistigen Rigorosität, in seinem moralistischen Anspruch auch, mit dem die Dinge des Lebens geordnet werden, ist Eric Rohmer ein Filmkünstler, der es sich schwer macht, ausserhalb von Frankreich wirklichem Verständnis zu begegnen. Daran ändert wenig, dass es heute, nachdem er nahe ans siebzigste Altersjahr herangerückt ist, kaum noch einen Filmkritiker mehr gibt, der Eric Rohmers aussergewöhnliche Persönlichkeit, zumindest im Künstlerischen, nicht loben

würde. Einmal war das ganz anders. Für ein breiteres Publikum allerdings wird auch dieser jüngste Film des Meisters wenig Attraktion beweisen.

I.
Das Zitat, das Eric Rohmer jetzt voranstellt – wie er ja jedem seiner Filme, auch seinen «Contes moraux», welche die erste Reihe bildeten, ein Zitat mitgegeben hat –, ist freilich kein Sprichwort, nimmt man den Sinn des französischen Wortes in dieser übertragenen Weise. Ein Vorwort, sollte man den Begriff «Proverbe» auch so verstehen können, sind die beiden Verszeilen aus Arthur Rimbauds Gedicht «Fêtes de la patience» auf jeden Fall: «Ah! Que le temps vienne. Où les cœurs s'éprennent.» Dass die Einsamkeit, in der ein Mensch gefangen ist, sich auflöse, das dauert seine Zeit, verlangt den Mut, warten zu können, also mit sich selber Geduld zu haben, auch wenn die Sehnsucht einen mit Unrast und Verzweiflung überflutet.

Auf diese Geduld spielt nicht nur das «Proverbe» an, auch der Titel drückt sie aus. Der *grüne Strahl* ist ein Naturphänomen, zu sehen in jenem Augenblick beim Untergang der Sonne ins Meer, wenn das Gestirn endgültig hinter dem Horizont verschwindet. Ganz kurz scheint dieser Strahl auf, und das auch nur dann, wenn die atmosphärischen Verhältnisse ideal sind, das heisst die Luft klar und trocken ist und kein Dunst die Sicht behindert. Jules Verne hat dieses Phänomen in seinem Roman «Le rayon vert» beschrieben und ihm zugleich einen symbolischen Wert mitgegeben: Nicht nur die klare Sicht bis hin zum Horizont weit draussen über dem Meer braucht es, nötig auch ist, dass man dieses Schauspiel zu zweit, als ein Paar, erlebt. Dann entdeckt einer sich selbst bis in den Grund



**Marie Rivière und
Vincent Gauthier.**

seiner Seele, und auch des anderen Gefühle begreift er im gleichen Augenblick. Die beiden, Mann und Frau, werden zu Zwillingseelen.

II.
Eric Rohmer setzt, wie immer, Bildung voraus, und diese Bildung fordert er auch dann heraus, wenn er, im Laufe eines Films, das Verständnis dafür schafft, in welchem Sinn Zitat und Titel zu verstehen und zu interpretieren sind. Der Sinn der Verszeilen aus dem Gedicht Rimbauds schliesst sich, folgt man dem Lauf der Geschichte, die dieser Film erzählt, aufmerksam, nach und nach und eigentlich ohne Schwierigkeiten auf. Wem indessen das mit «Le



in La Plagne, hat Delphine verlassen. Muss sie allein in Paris zurückbleiben, in dieser sommerlichen Hitze, die sich über die Stadt wie ein Deckel legt, unter dem das Atmen schwer fällt? Delphine sucht nach Anschluss, und je hartnäckiger sie ihren Arbeitskameradinnen nachläuft, um doch noch einen Ferienpartner zu finden, desto tiefer versackt sie in ihre Einsamkeit.

Zwar reist sie schliesslich mit Rosette und deren Freunden nach Cherbourg, vergeblich indessen sind alle ihre Bemühungen, den richtigen Ton für die Konversation zu treffen; die Beiläufigkeit, die gefragt ist, gelingt ihr nicht, immer gerät ihr jedes Wort zum Bekenntnis. Mit Männern zu flirten, liegt ihr nicht, jede Berührung ist ihr zuwider, und jedes Ausweichen erklärt sie sich und den anderen wortreich, in einem Ton, der nahe an Hysterie heranreicht. So plötzlich sie sich für die Fahrt nach Cherbourg entschlossen hatte, so unerwartet reist sie wieder ab, nach Paris, dann nach La Plagne, aber den Bergen kehrt sie schon nach wenigen Stunden wieder den Rücken zu. Der Zufall bringt sie dann, nach einer weiteren Zwischenstation, an den Atlantik, nach Biarritz. Doch was bedeutet ihr die Sonne, der Strand, das Meer? Sie mag sich noch so tummeln, sie mag in langen Spaziergängen auf den Strandwegen sich noch so sehr ermüden, aus der Dunkelheit ihrer Depressionen vermag sie nicht auszusteigen. Bis endlich, in einem Augenblick, da jegliche Erwartung zunichte geworden ist, ihr die Begegnung widerfährt; im Bahnhof, als sie, lesend, auf die Abfahrt des Zuges nach Paris wartet.

IV.
Die Unruhe für Delphine verschwindet mit einem Schlag –

rayon vert» benannte Naturphänomen nicht vertraut ist, der wird auf die Spur der Deutung erst durch jenes Gespräch einiger Frauen und Männer geführt, die sich am Strand des Meeres in Biarritz über dieses Erlebnis, das einige unter ihnen erfahren haben, unterhalten.

Auch wenn in der Erklärung, die ein älterer Herr aus dem Roman von Jules Verne vorträgt, jener Hinweis des Autors nicht enthalten ist, dass, gäbe es im Paradies die Farbe Grün, dieses das wahre Grün der Hoffnung sein müsste, wird es dem Zuschauer im Kino klar, welche Bedeutung diese Farbe in dem Film Eric Rohmers innehat. Grün nämlich taucht immer wieder auf, das Grün ist nicht nur in der Natur, in den Landschaften. Grün sind auch immer wieder Gegenstände, die in der Umge-

bung der Heldin, Delphine, auftauchen, Spielkarten etwa und Kleider, unmittelbar, unübersehbar, zu begreifen ohne Umstände auch in der symbolischen Bedeutung, die ihnen die Farbe vermittelt. Und, in einem übertragenen Sinn, wird Grün fassbar auch im Hang des Mädchens zum vegetarischen Essen, ihrer Abscheu gegenüber jeglicher Nahrung, die Blut rot gefärbt hat, ihrer intensiven Liebe auch zur Natur überhaupt.

III.
Delphine, von Beruf Sekretärin, empfindet das Mass ihrer Einsamkeit wie vorher nie, als sie, wenige Tage vor den Ferien, die sie mit einer Freundin in Griechenland hatte verbringen wollen, von dieser allein gelassen wird. Auch ihr Freund, Jean-Pierre, der in den Alpen wohnt,

mit dem Blick in die Augen des jungen Mannes, der ihr im Wartesaal gegenüber sitzt. Die Augen, die sich ineinander versenken, geben jenes Zeichen, das mit dem «rayon vert» gemeint ist. Und die Hoffnung, so rastlos und sich selbst in unsäglichen Zweifeln befehdend ertragen, geht in Erfüllung in dem Augenblick, da die Protagonistin schon kapituliert hat. Dieser Augenblick, formuliert der Film, und das nicht nur verbal, in einer beiläufigen Redensart, sondern im Verlauf dieser Geschichte selbst. Er tritt unerwartet ein, immer dann, wenn die Entmutigung am tiefsten ist.

Gewiss ist «Le rayon vert», weil seine Protagonistin Delphine Tag um Tag, während vielen Wochen, auf die Erfüllung ihres lang gehegten Wunsches wartet, ein Film des Wartens. Aber dieses Warten hat einen tieferen Grund, es ist zugleich eine Zeit des sich Aufbewahrens, des sich Bewahrens. Eine Zeit, die ausgehalten wird, weil man von der Hoffnung nicht lassen kann; aber keinem ist es möglich, den Zeitpunkt ihres Endes zu bestimmen. Der Augenblick, da die Erfüllung eintritt, die Hoffnung zur Gewissheit wird, ist ein Augenblick der Gnade. Eric Rohmer hat in jedem seiner Filme diesen Augenblick der Gnade darzustellen versucht. Dass er nur dieses eine Thema hat, wie eben jeder grosse Künstler nur ein Thema besitzt, das er in Variationen vielfältig angeht, macht auch ihn zweifellos zum grossen Künstler.

V.
«Le rayon vert» ist – das wird in einem gewissen Grad deutlicher noch als in Eric Rohmers vorletzten Film, «Les nuits de la pleine lune» – ein Film, der gegen die Üblichkeit unserer Tage, unserer Gesellschaft anläuft. Delphine setzt der Autor nicht

nur verschiedene andere junge Frauen entgegen, die ihre Liebschaften unbekümmert wechseln; ihre eigentliche Gegenfigur wird Lena, eine Schwedin, die sie in Biarritz kennenlernt, und die das Leben als ein Spiel betrachtet, das es angstlos und abenteuernd auszunutzen gilt. Zwar wird diese Haltung von Eric Rohmer nicht moralisierend verurteilt, für das Spielerische, das eine Art der Lebensbewältigung durchaus abgeben kann, hat auch er Verständnis.

Indessen, die Moral, die er in seiner Delphine verkörpert, ist grundsätzlicher, weil sie in einem tieferen Bedürfnis wurzelt. Eric Rohmer ist bis in sein Alter nun der Metaphysiker geblieben, als den er sich in seiner Jugend, durch Bildung und Überzeugung geprägt, vorgestellt hat. Seine Filme sind, und dieser nun ganz besonders, Ausdruck seiner Spiritualität, seiner Mystik der Gnadenserwartung sogar, möchte man sagen. Und nicht allein Zitat und Titel, nicht allein die Dialoge machen das greifbar, sondern auch und vor allem die Bilder.

VI.
Dramaturgisch ist «Le rayon vert», in dem beinahe nichts geschieht und dennoch unendlich viel vor sich geht, an Innerlichkeit, nämlich, die sich nach aussen drängt, angelegt als eine Art von Tagebuch: Die Bilder, die uns vor Augen geführt werden, sind wie Notizen aus diesem Tagebuch, manche kurz, andere länger. Alle aber wirken sie spontan hingeschrieben, in einer Bedrängnis, die sichtbar werden lässt, wie befreiend dieses Notieren sich auswirkt. Das gibt dem Film einen Hauch der Improvisation – wobei allerdings nicht zu übersehen ist, wie genau die Bilder, welche die Kamera der jungen Kamerafrau Sophie Maintigneux hingezaubert hat, komponiert sind:

Wie präzise sie die Ausschnitte von Körpern, Gesichtern, von Landschaften und Strassen, von Orten aller Art erfassen und signifikant machen. Eric Rohmer wäre der Künstler nicht, der er ist, überliesse er etwas dem Zufall.

Auch was als etwas Zufälliges erscheint, was wie Improvisation sich ausdrückt, ist gezielt hergestellt, mit einem hohen Grad an Bewusstsein und Wirkung gestaltet. Es sind die Frische dieser Bilder, die überall lobend angemerkt wurde, und die Unmittelbarkeit, wie sie ästhetisch die Tugend eines guten Amateurfilms sein mag, kunstvoll gemeisterte Absichten. Und die Unschuld, die, wenn die Landschaft mit den Augen Delphines gesehen und mit ihrem Gefühl der Hoffnung erlebt wird, in dieser Landschaft eben dadurch spürbar wird, ist Spiegelung jenes Zustandes der Erweckung, die an der Protagonistin geschehen soll.

Das nun allerdings ist ein hohes Mass an Kunst – wie es zur Kunst der Menschendarstellung Eric Rohmers gehört, dass er imstande ist, die innere Spannung, in welcher Delphine sich aufreißt, mit den leisen Ereignissen dieses ausweglosen Wartens aufzufüllen. Marie Rivière ist in dieser Rolle (wie schon in «La femme de l'aviateur») von einer Einfühlsamkeit und Stille, die dadurch noch erschreckender sich ausnimmt, als ihr die immer wiederkehrenden Ausbrüche verbaler Schrillescheinbar widersprechen. ■

Franz Ulrich

Round Midnight/ Autour de minuit

(Um Mitternacht)

USA/Frankreich.

Regie: Bertrand Tavernier
(Vorspannangaben s.
Kurzbesprechung 86/339)

Bertrand Taverniers «Thema» ist die Beziehung zwischen zwei Musik-Besessenen. Der eine ist der schwarze Jazzsaxophonist Dale Turner (Dexter Gordon), der 1959 von New York nach Paris gekommen ist, um ein Comeback zu versuchen und in seine grosse Zeit zurückzufinden. Er steigt in einem schäbigen Hotel ab und spielt Abend für Abend im Jazzlokal «Blue Note». Dale ist alt, einsam und trunksüchtig. Streng und kompromisslos achtet seine Gefährtin Buttercup

(Sandra Raves-Phillips) darauf, dass Dale kein Geld in die Hand bekommt. Dale wird bevormundet wie ein Kind. Der grosse, schlaksige Mann mit der rauhen Stimme ist ein jämmerlich-trauriger Anblick, wenn er um ein Glas Wein, einen Drink bettelt. Findet er einen Spender, so muss man nachher die Spitäler der Stadt nach ihm absuchen.

Der andere ist der Zeichner Francis Borier (François Cluzet), seit Jahren ein Verehrer von Dale Turner. Jeden Abend hockt er vor einem Fenster des «Blue Note», um sich Dales Auftritte anzuhören. Den Eintritt kann er sich nicht leisten. Er lebt mit seiner halbwüchsigen Tochter Bérangère (Gabrielle Haker) in einer ärmlichen, engen Wohnung. Seine Frau Sylvie (Christine Pascal) hat ihn verlassen. Sie hatte genug von der Enge, der Geldknappheit und vor allem davon, dass sich Francis nicht von ihr, sondern nur vom Jazz inspirie-

ren liess. Seit Dale im «Blue Note» auftritt, vernachlässigt Francis sogar seine Tochter.

Eines Abends tritt Dale auf die Strasse und haut Francis um einen Drink an, was zum Beginn einer engen Freundschaft wird. Francis bekommt Einblick in die entwürdigende Situation Dales, in seine Abhängigkeit und die Folgen seiner krankhaften Trunksucht – ein Zustand, der nicht ohne Folgen auf die Musik Dales bleibt. Er nimmt sich Dales an, kümmert sich um ihn. Er leiht sich von Sylvie Geld und zieht mit Dale und Bérangère in eine grössere Wohnung, um dem Musiker eine freiere, kreativere Atmosphäre zu bieten. Trotzdem gehen Dales Alkoholabstürze weiter, bis Dale eines nachts Francis über seinen hoffnungslosen Zustand weinen hört. Dale ist so betroffen, dass er Francis verspricht, mit dem Trinken aufzuhören.

Von da an wendet sich das



Zurück in New York: François Cluzet, Dexter Gordon und Martin Scorsese.

Blatt für beide. Dale findet bei Francis und seiner Tochter jene warmherzige Zuneigung und Geborgenheit, die Dale braucht, um aus seiner Isolation und Depression herauszufinden. Er wird zu neuen kreativen Höhepunkten inspiriert, sie feiern Feste mit Freunden. Es werden Schallplattenaufnahmen gemacht, die Auftritte Dales im «Blue Note» sind ein Erfolg, so dass sich auch die finanzielle Situation bessert. Francis und Dale verstehen sich über ihre Leidenschaft zur Musik fast ohne Worte, ähnlich wie Dale sich mit seiner Band über Solos und Improvisationen verständigt. Sie denken, empfinden und leben ähnlich. Nur die Musik zählt für sie, alles andere ist zweitrangig. Francis ist glücklich, einen Abschnitt seines Lebens mit diesem grossen Musiker teilen zu dürfen.

Rastlos sucht Dale, sein Lebensgefühl in musikalische Improvisationen umzusetzen, sich ständig steigend, bis er verwundert Blut auf dem Mundstück seines Saxophons entdeckt. Dale beschliesst, nach New York zurückzukehren. Francis begleitet ihn. In New York wird Dale vom agilen Goodley (ein umwerfender Martin Scorsese), dem Besitzer eines renommierten Jazzschuppens, unter die Fittiche genommen. Aber Dale findet sich in der Hektik, Anonymität und dem Mittelklasspublikum nicht mehr zurecht. Sogar seine 14jährige Tochter, die er für 15 hält, ist ihm fremd geworden. Francis möchte, dass Dale mit ihm wieder nach Paris zurückkehre. Er bestellt zwei Plätze, muss aber allein fliegen. Wenig später stirbt Dale in einem New Yorker Spital.

Bertrand Tavernier gehört zu



den interessanteren französischen Regisseuren der mittleren Generation («L'horloger de Saint-Paul», 1974, «Que la fête commence», 1975, «La mort en direct», 1979, «Coup de torchon», 1982, «Un dimanche à la campagne», 1984, und andere). Die Werke des 1941 in Lyon geborenen Tavernier, der als Filmkritiker ein Verehrer von amerikanischen Regisseuren wie Losey, Boetticher, Hawks war, zeichnen sich durch ein feines Gespür für Rhythmus und Stimmung und eine sehr differenzierte Schauspielereführung aus. Für «Round Midnight» hat er sich mit dem amerikanischen Produzenten Irwin Winkler zusammengesetzt. Das Resultat ist eine eigenartige, nicht immer restlos überzeugende Mischung aus amerikanischer Nonchalance und Grosszügigkeit und

französischer Psychologie und Atmosphäre. Das geht nicht immer auf, reibt sich aneinander. Beispielsweise dann, wenn bei Dale und Francis ein familiärer Hintergrund her muss, der die beiden Charaktere miterklären soll. Da bleibt Tavernier in mehr oder weniger banalen Klischees stecken. Diese etwas überflüssigen Abschweifungen stören nicht nur gelegentlich den Filmrhythmus, sie lenken auch von der Entwicklung der Beziehung zwischen Dale und Francis ab.

Bemerkenswert ist, wie es Bertrand Tavernier gelingt, Bild und Musik zu verschmelzen. Es ist, als ob eine Osmose zwischen beiden stattfände. Die Musik, der Rhythmus und die Stimmung des Bebop durchtränken die Bilder. Die Musik ist ständig präsent nicht nur bei Auftritten, häufig auch aus dem



Off. Zusammen mit den braun-gefärbten Bildern, den tristen Hotelzimmern, den dunklen Gassen und Winkeln erzeugt sie eine Atmosphäre, die etwas Blues-artiges hat und eine Stimmung der Niedergeschlagenheit und Resignation, aber auch der Auflehnung vermittelt.

In dieser Atmosphäre einer vergangenen Jazz-Epoche bewegt sich unwahrscheinlich authentisch Dexter Gordon, selber ein renommierter Tenorsaxophonist des modernen Jazz. Sein Ton und seine Spielweise zeigen Einflüsse von Coleman Hawkins, Lester Young und Charlie Parker. Man spürt, dass er in die Rolle des Dale, dessen Figur von zwei anderen berühmten Jazzmusikern, dem Pianisten und Komponisten Bud Powell (1924–1966) und dem Saxophonisten Lester Young

(1909–1959), inspiriert ist, eigene Erfahrungen hat einfließen lassen. Einen überzeugenderen Interpreten für diese Rolle, in der sich das Schicksal mancher in Vergessenheit geratener, dem Trunke verfallener, vereinsamter Jazzmusiker spiegelt, lässt sich kaum denken. Begleitet wird er von anderen hochkarätigen Spielern, etwa dem Pianisten Herbie Hancock, der auch die exzentrische Rolle von «Lady Wayne» spielt, vom Gitarristen John McLaughlin, dem Trompeter Freddie Hubbard und dem Bassisten Ron Carter. Herbie Hancock hat übrigens die Musik zum Film komponiert, eine Musik, die ganz im Bebop wurzelt, ohne die seitherige Entwicklung ganz zu verleugnen.

Taverniers Werk dürfte zu den überzeugendsten Jazz-Filmen gehören, die bis heute entstanden sind. Es ist ihm gelungen, etwas aus dem Inneren einer Jazz-Epoche zu vermitteln, das in engstem Zusammenhang mit dem Schicksal der Musiker steht, die ihrer Musik, ihrer «Berufung» alles zu opfern bereit sind, und für die es nichts mehr gibt, als ihre Musik, bestenfalls noch die Gemeinschaft der ähnlich Besessenen. ■

Ursula Blättler

La femme de l'hôtel

Kanada 1984.

Regie: Léa Pool

(Vorspannungaben
s. Kurzbesprechung
86/351)

«Ich kann nicht Kino machen, ohne meine Arbeit laufend in Frage zu stellen und als schöpferischen Prozess bewusst zu machen.» Der Satz von Léa Pool, geäußert kürzlich beim ZOOM-Interview (16/86), gilt für ihren zweiten langen Spielfilm «Anne Trister», der zurzeit mit beachtlichem Erfolg in den Schweizer Kinos läuft, wie auch für den Erstling «La femme de l'hôtel», der jetzt vom Verleiher nachgeliefert wird, gerade noch rechtzeitig für direkte Vergleiche. Eigenartig und reizvoll, dieses Wiedersehen mit Themen und Motiven, das auch einige Aha-Effekte in bezug auf die Befindlichkeit der Hauptfiguren in «Anne Trister» zulässt.

Nicht, dass hier dieselbe Geschichte nochmals erzählt würde; «La femme de l'hôtel» ist ebensowenig Rohentwurf wie «Anne Trister» die definitive Endfassung ein und derselben «story». Doch laufen unsichtbare Verbindungsfäden von der Biographie der Filmemacherin (die 1975 die Schweiz verliess, um zunächst einmal in Kanada Film und Video zu studieren) hin zum Kurzfilm «Strass Café» (1979) und dann weiter zur filmischen Auseinandersetzung einer Filmautorin mit ihrem Metier («La femme de l'hôtel») und zur Auseinandersetzung einer im (freiwilligen) Exil lebenden Europäerin mit ihrer Herkunft und mit ihrer Einsamkeit («Anne Trister»). Dieselbe Kraft und Energie, die von der jungen Anne Trister eingesetzt wird zur Ausgestaltung ihres ganz privaten «Freiraumes», investiert in «La



femme de l'hôtel» die Kinofrau Andréa in ein Filmprojekt, das erst allmählich Form und Gestalt annimmt. Der «schöpferische Akt» erweist sich dabei beide Male als gefährliche Illusion – so wie Annes wunderschöne «Trompe-l'œil»-Malerei in zunehmendem Masse die Mauern eines Gefängnisses kaschiert, so muss Andréa erkennen, dass ihre schöne Filmgeschichte dem Leben und dem Leiden anderer abgesehen und nicht viel mehr als ein unvollkommenes Plagiat der Wirklichkeit ist.

Drei Frauen stehen in «La femme de l'hôtel» in vielschichtiger Beziehung zueinander: Die Filmautorin Andréa (Paule Baillargeon), dann ihre Hauptdarstellerin (Marthe Turgeon), die eine Figur aus dem Kopf Andréas mit Leben erfüllen sollte, ohne von ihrer eigenen Persönlichkeit allzuviel aufs Spiel zu

setzen, schliesslich diese mysteriöse «Frau vom Hotel», Estelle (Louise Marleau), die gerade den Abschied von ihrer Vergangenheit probt und mit Bitterkeit auf die anmassende Neugier Andréas reagiert, die in Estelles Geschichte ihre «erfundene» Kinogeschichte wiederzuerkennen glaubt. Diese schillernde Figur der Estelle, die in die Fremde ihrer eigenen Stadt aufgebrochen ist, anstatt aus blosser Bequemlichkeit den nächsten Zug in die nächste Stadt zu nehmen, erinnert im Provisorium ihrer Hotel-Bleibe an Greta Garbo in «Menschen im Hotel», und das wohl nicht ganz zufällig. Sie ist eine Kunstfigur, der Katalysator für Andréas Träume und (Film-) Vorstellungen, und gleichzeitig ist sie die Lebendigste von den dreien, weil sie sich auf ihren Schmerz und auf ihre Einsam-

Estelle (Louise Marleau), die mysteriöse «Frau vom Hotel».

keit einlässt, anstatt ihre Gefühle in einer der schönen Künste zu sublimieren.

Eine Frau dreht einen Film (unter anderem) über eine Frau, die einen Film dreht und seufzend erfahren muss, dass sie filmend das Leben niemals einholen kann. So selbstkritisch sich Léa Pool auch gibt, so deutlich spricht jedes Filmbild von der unbändigen Lust an der Fiktion «trotz allem», der Lust an der künstlerischen Neuschöpfung und Verfremdung der Realität, an der Imitation halt eben, wenn es schlussendlich darauf hinausläuft. Eigenartigerweise kommen sich dabei die Lust und die Selbst-Reflexion gegenseitig nicht in die Quere, sondern es entsteht ein Spannungsfeld von Bedeutungen, so

dass eine Einstellung, eine Szene je nach Gesichtspunkt verschieden «gelesen» werden kann. Der Fluss, der zu fließen aufhört, der buchstäblich «mitten im Fluss» einfriert, kann etwa als Metapher für Estelles ganz bewusstes Verharren am Ort ihrer Trauer gedeutet werden, steht aber auch für Andréas willkürlichen Umgang mit den vorgegebenen Realitäten und ist im selben Moment unübersehbarer Hinweis auf die Tatsache, dass hier wirklich und nicht etwa nur nach den Wünschen und Vorstellungen Andréas Kino stattfindet. Ungeübte Montagen, Verzögerungen im Bildrhythmus, die Gegenüberstellung von Video- und Filmsequenzen und bereits jene assoziative Toncollage, die zu Beginn die Titel untermalt, weisen den Betrachter immer wieder sanft, aber beharrlich auf den grundsätzlich fiktiven Charakter des Geschehens hin.

Ein Thema findet sich in «La femme de l'hôtel» impressionistisch umrissen, das dann in «Anne Trister» in den Mittelpunkt der filmischen Auseinandersetzung rücken wird: Das Fremdsein als angsteinflössender und doch auch trostspendender Gemütszustand. «Etre chez soi» wird ja im deutschen Sprachgebrauch für gewöhnlich mit «Zuhausesein» übersetzt, heisst aber unter Umständen etwas ganz anderes: Bei sich selber sein, zu sich selber finden kann man bisweilen erst, wenn man sich aus der vertrauten Umgebung gelöst hat und erst einmal auf Distanz geht. Die Erfahrung des Fremdseins in der eigenen Stadt teilen Estelle und Andréa miteinander, und deshalb finden auch ihre Begegnungen vorzugsweise auf dem neutralen Parkett von Hotelhallen oder in den unpersönlichen Musterzimmern eines Möbelgeschäfts statt. So kunstvoll designt, so grosszügig dimensio-

niert sind später ja auch jene Räume, in welchen Anne Trister und ihre Gefährten werken und hausen. Dieses «Kunstgewerbliche» der Innenräume und, in übertragenem Sinn, die durchwegs schöngeistigen, apolitischen Interessen der Protagonisten hat man dem zweiten Spielfilm von Léa Pool denn auch angekreidet. Im Rückblick auf «La femme de l'hôtel» wird beides verständlich, weniger als Ausdruck narzisstischer Koketterie denn als Rückzug in die selbstgewählte Isolation. ■

Lorenz Belser

Le lieu du crime

Frankreich 1986.

Regie: André Téchiné

(Vorspannangaben

s. Kurzbesprechung 86/353)

In Breitleinwand ist dieser Film – aus zwei guten Gründen: um möglichst weite Landschaftstotalen zu zeigen; um Nah- und Grossaufnahmen flüssig in Sequenzen einzubinden.

Das Universum: die spätsommerliche Landschaft der Haute-Garonne, ein 13jähriger Knabe, der mit dem Velo über die Felder fährt. Das Dorf, die Strasse zum Dorf, die Brücke für die Strasse zum Dorf, der Fluss. Alles licht und luftig fotografiert; vom heftigen Sommernachts-traumgewitter, das am Ende des Films niedergehen wird, ahnt man noch nichts. Un lieu pour un crime?

Doch dann die Menschen, nah: Der Knabe, der Thomas heisst, verirrt sich in eine Scheune, wird dort von einem jungen Mann, der offensichtlich selber bedroht ist, bedroht. Dann die Eltern und Grossel-

tern; Familienenge eines Einzelkindes. Mutter und Vater sind geschieden, der Sohn besucht ein Jesuiten-Collège, wohnt sonst mit der Mutter.

Nah will Téchiné seinen Darstellern sein, und frei will er sie spielen lassen. So zieht er den Schwenk und die Fahrt dem Schrittel vor, zieht seine Gross- und Nahaufnahmen von Figur zu Figur, und da diese Figuren auch äusserlich möglichst bewegt sein sollen, ergibt das eine atemberaubende Bewegungsstrategie, verfolgende, einfangende, vorwiegend horizontal dahinwischende Kamerabewegungen, schnell dann auch in der Montage, bis zur schieren Bewusstlosigkeit. Die Methode ist jedoch bewusst angewandt. Und bewusst wird aus den diskreten Naturtotalen zum erzählerischen Höhenflug angesetzt.

Ihre Ruhe wollen sie, die Menschen dieser Geschichte. Grossvater ist schwerhörig und flieht zum Fischen, Grossmutter flieht in Fröhlichkeit und Familienidyll, und ihre Tochter flieht in die Autonomie. Elle gagne sa vie, als Teilhaberin des Tanzlokales am Flusse. Sie hängt an ihrem Sohn. Doch dann naht das Gewitter, sie verliebt sich in den Kriminellen, der ihren Sohn bedrohte, der Sohn reisst aus dem Collège aus und überrascht Mutter und Fremdling beim Geschlechtsakt. Der Fremdling verfolgt ihn nackt in den Regen hinaus, und just in diesem Moment bremst seine Gangsterbraut ihren roten Sportwagen und erschießt ihn. Von der Ruhe in den Sog des Bösen.

Und alles, alles wird Allegorie: Zwei Sträflingsbrüder, geliebt von derselben Braut, ausgebrochen und eingebrochen in die Provinzidylle. Der unschuldige Knabe, dem sie nach dem Leben trachten. Die Scheinerwürgung, das Obsiegen des guten über den bösen Bruder. Ma-

ria Magdalena im Tanzlokal am Flusse, den sündigen Kain und verlorenen Sohn aufnehmend. Dann die Gangsterbraut, Furie aus Liebessehnsucht.

Eine «féerie psychologique» hat ein französischer Kritiker Téchines Werk genannt. «Le lieu du crime» hebt von der bescheidenen Beschreibung des Tatortes rasch ab in höhere Gefilde, fasziniert vom Widerspiel der Triebe, von der zu grossen Liebe, die ein Verbrechen wird, und dem Verbrechen aus Liebe. Liebe und Verbrechen werden eins – und sind doch so verschieden! Natürlich wird damit die menschliche Psyche versimpelt. Natürlich wird dabei auch alle Realität verbraucht und missbraucht. Der Tatort wird zur Insel, Allegorien fahren herab aus dem sommerhellen Himmel – statt dass sie, zum Beispiel, aus dem gesellschaftlichen Mist schössen. Nein, Téchiné will

gleich kosmisch sein. Allegorie, freudsches Zaubertheater – das macht Spass!

Catherine Deneuve, wie sie diese Mutterfigur spielt, ist zunächst einmal – und das wird absolut spannend! – ungewohnt intensiv dem Irdischen verhaftet. Keine Schminke, keine Goldfrisur, nichts Hochstilisiertes. Die Deneuve zeigt eine Frau, die gelebt hat und realistisch zu leben weiss, sich nun in ihre Autonomie, in sich selbst zurückzieht. Nur der Sohn zählt noch. All das realistische, erfahrene Denken macht diese Figur so kalt, dass sie schon fast ein Gespenst ist. Diese Frau wartet auf etwas. Auch der entflohenen Häftling ist ein Sohn. Und am Schluss, in der polizeilichen Untersuchung über jene Gewitternacht, wird sie zur Wahrheit, nur zur Wahrheit stehen und dadurch ihren guten Ruf ruinieren. – Ein irdischer Engel? Ein All-

tagsmythos? Oder nur – Kunstgebilde? (Überall dieser Realitätsanspruch ...)

Ihr gibt das Drehbuch eine Mutter, die – ein Kunststück der Danielle Darrieux! – bei all ihrer gesellschaftlichen Konditioniertheit gleichsam im Strahlenglanz erscheint; einen Sohn, der ihr so frappant gleicht und so alterslos auftritt, dass er zum Symbol wird, ohne an Lebendigkeit einzubüssen; einen Liebhaber, der fast nur Allegorie und Sühneopfer ist; einen geschiedenen Gatten schliesslich als gesellschaftlichen Kontrapunkt, der seine Ruhe in der «Vernunft» sucht und die Vernunft im System der Familie.

So besitzt der Film durchaus eine gesellschaftliche Basis, pendelt überdies perfekt zwischen Menschen und Kunstge-

Mutter und Sohn: Catherine Deneuve und Nicolas Giraudi.



bilden. Das macht jenen exzessiven Sog des Bösen, jene Anhäufung von Dramatik und psychologischer Symbolik gegen Schluss nur noch ungeheurer.

Téchiné hätte es offensichtlich auch anders gekonnt, verhaltener, mehr glühend als flammend. Nur: Es geht ihm nun einmal nicht um eine Reflexion über Schein und Sein. Es geht ihm gleich um ein Weltbild. Die Rolle des Scharlatans, in die er dabei gerät, genießt er. Bewusst macht er auf Breitleinwand und Kinofest, bewusst geht er auf Allegorie und Just-Methode («... just in diesem Moment bremst seine Gangsterbraut ihren roten Sportwagen...»), bewusst auch ist er gleichzeitig zu nah und zu weit entfernt.

«Se sauver et se perdre, c'est la même chose», lässt er die Deneuve einmal sagen. Sein Abheben ins Ungefähre, so ratlos es auch sein mag, ist ja unendlich viel spannender, freier und graziöser als irgend ein Lösungsversuch! Bewusst verunsichert er auch durch das Zurückgreifen auf die hier so hell und handfest erscheinende Realität.

Eine irre Philosophie hinter einem irren Film. Doch wozu all das Irren: Das ganze Spektakel geschieht ja aus der optimistischsten Film- und Lebenslust! ■

Franz Ulrich

Dünki-Schott

Schweiz 1986.

Regie: Tobias Wyss und Hans Liechti
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 86/349)

«Schon lange hat mich die Gestalt des fahrenden Ritters Don Quijote beschäftigt, und je mehr ich mich in einem Gegensatz zu unserer Zivilisation sah, desto stärker begann ich diesen radikalen Idealisten als meine Figur zu empfinden, und desto grösser wurde der Wunsch, seine Geschichte auf die heutige Welt anzuwenden. Das geschieht nun in diesem Film. Seine Geschichte spielt in der Schweiz, aber sie könnte ebenso gut in jedem zivilisierten Land spielen» (Franz Hohler).

Aus dem spanischen Landjunker Quijano, dessen Phantasie durch die Lektüre von Ritterromanen derart beflügelt wurde, dass er sich zum «fahrenden Ritter» berufen fühlte, auf den die Welt harre, damit er Frieden, Gerechtigkeit und Liebe erneuere, hat Franz Hohler einen prosaischen Professor namens Dünki-Schott gemacht. Dieser Dünki-Schott (sein zweiter Name ist nicht etwa jener seiner Frau, sondern dient zur Unterscheidung von einem anderen Professor Dünki) hat ein Stipendium des Schweizerischen Nationalfonds erhalten, um eine Studie über den Einfluss der Kreuzritter auf die frühe Schweizer Geschichte zu schreiben. Um diesem zentralen und hochaktuellen Forschungsthema konzentriert und ungestört obliegen zu können, liess sich Dünki-Schott (Franz Hohler) ins Nationalfonds-eigene Schloss Echsenberg beim luzernischen Littau einquartieren. Dort herrscht resolut und ordnungs-

liebend Frau Rüegg (Elisabeth Müller-Hirsch). Zwischen ihr und Dünki-Schott kommt es denn auch bald zu Reibereien, hat doch der Professor die Unverschämtheit, ihre Wäscheklammern zum Befestigen seiner Notizblätter an Schnüren kreuz und quer durchs Arbeitszimmer zu benutzen. Das hätte er nicht tun sollen, denn als er die Zweckentfremdung der Wäscheklammern mit seiner Forschungsarbeit über das Rittertum verteidigt, provoziert er Frau Rüegg zur perfiden, folgenschweren Frage: «Können Sie überhaupt reiten?»

Das sitzt. Stante pede geht Dünki-Schott zur örtlichen Landbank, um den Nationalfonds-Check einzulösen (dass die Bank Mühe hat, 30 000 Franken sofort auszubezahlen, ist geradezu rufschädigend für Schweizer Banken ...) und kauft sich ein Pferd, das er Rosi nennt, obwohl es doch ein veritabler Hengst ist. Kaum aufgesessen und ohne zu wissen, wo und wie der Gaul zu bremsen ist, vollbringt Dünki-Schott auch schon seine erste ritterliche Tat: Er rückt mit einer Bohnenstange einem Automobilisten auf den Leib, der seinen Wagen auf dem Trottoir parkiert hat und einer Frau mit Kinderwagen den Weg versperrt. Noch schwellt ihm die gute Tat die Brust, da wird auch Dünki-Schott vom Unheil erreicht: Als er vor geschlossener Barriere die Durchfahrt des Zuges abwartet, fährt der rachsüchtige Automobilist seinem Pferd in die Hinterbeine, dieses scheut, Dünki-Schott klammert sich an die steigende Schranke, fällt herunter und die Schranke ihm auf den Kopf. Läßt er sich vom Pfarrer und vom Coiffeur aufs Schloss zurückgebracht und ins Bett gesteckt. Frau Rüegg nützt die Gelegenheit, macht im Arbeitszimmer gründlich Ordnung und verbrennt die Notizen ihres Pensio-

närs. Aber auch von diesem Schock erholt sich Dünki-Schott rasch und zieht die Konsequenzen: «Jetzt ist Schluss mit Geschichte erforschen. Jetzt wird Geschichte gemacht. Ich werde selber zum fahrenden Ritter.»

Gesagt, getan. Zu seinem Schildknappen erwählt er den Herrn Santschi (René Quellet), den Wärter eines Alteisenlagers, den er als hilfsbereiten Praktiker kennen- und schätzen-gelernt hat. Beim ersten Hahenschrei reiten sie los, Dünki-Schott mit Helm und Lanze hoch zu Ross voraus, Santschi auf seiner klapprigen Dreiradvespa hintendrein. Sie ziehen in den Kampf gegen Wegelagerer, Lindwürmer und Riesen, die da heute ihr Unwesen treiben: Autobahnen, Gewässerverschmutzung, Shopping-Center, Atomkraftwerke, Stauseen und Militär. Seine Heldentaten vollbringt Dünki-Schott seiner fernen Herzens-Dulcinea, der Nationalfonds-Sekretärin Döltzchi Bea (Dodo Hug), zuliebe, von der er nur die Stimme per Telefon kennt. Die Taten des hochgesinnten Idealisten Dünki-Schott und des nüchtern-praktischen Santschi, der den Schaden, den sein Herr jeweils anrichtet, mit dem Geld des Nationalfonds vergütet, werden zum Medienereignis und rufen die Polizei auf den Plan. Eine Spezialeinheit umzingelt die beiden an einem Bach im Wald, und nur der Schläue Santschis und der Gesprächsbereitschaft seiner Angebeteten verdankt Dünki-Schott, dass er nicht abgeführt wird, sondern im Triumphzug ins Dorf zurückkehrt, wo man ihm zu Ehren ein Riesenfest steigen lässt, bevor er mit Döltzchi Bea und Santschi zu neuen Horizonten und Heldentaten aufbricht.

Franz Hohlers Don Quijoterie scheint nicht schlecht in unsere Zeit zu passen. Da rennt ein Idealist hochgemut, aber mit völlig

unzulänglichen Mitteln gegen Fehlentwicklungen unserer Zivilisation an. Er tut dies aus einer naiven Weltfremdheit heraus, die ihn hindert (oder davor bewahrt), Risiken und Erfolg realistisch abzuschätzen und das Scheitern seiner Aktionen voraussehen zu können. Dünki-Schott ist ein reiner Tor, um nicht zu sagen ein Narr – aber: Kinder und Narren sagen ja die Wahrheit. Franz Hohler spielt diesen skurrilen akademischen

Träumer mit der nötigen unbeholfenen Grossspurigkeit, assistiert von einem René Quellet, dem die Charakterisierung Santschis als nüchterner und vernünftiger, aber auch grundgütiger Pragmatiker glänzend gelungen ist.

Trotz solcher und anderer Qualitäten (beispielsweise der guten Kameraarbeit Hans Liechtis, der zurückhaltenden und dennoch wirkungsvolle Musik Ruedi Häusermanns) ist «Dünki-



Schott» kein echter «Wurf» geworden. Die Ursache des teilweisen Misslingens dürfte schon im Drehbuch von Franz Hohler und Tobias Wyss liegen. Hohlers Stärke liegt offensichtlich in eher kurzen, prägnanten Texten, was seine Kabarettsszenen, Lieder und Prosatexte immer wieder beweisen. Die Dramaturgie für einen langen Spielfilm haben die beiden Autoren nicht so recht in den Griff bekommen. Sie «trägt» auf weite Strecken zu wenig. Allzu gemächlich, ja schleppend kommt die Geschichte in Fahrt, bricht dann immer wieder ein, verliert sich in Nebensächlichkeiten. Die dramaturgischen Scharniere ächzen und knarren manchmal fast hörbar. Die mehrmals wiederholten Szenen mit dem Dorfgesangsverein sind blosser Füller, fast ebenso überflüssig wirken Figuren wie Pia (Christel Foertsch), die Tochter der Frau Rüegg, und ihr Liebhaber, der Filialleiter der Bank. Die Beziehungskiste der beiden ist in der Geschichte zu wenig integriert. Auch die plötzliche Verehrung Dünki-Schotts für Döltshi Bea ist viel zu schwach motiviert.

Tobias Wyss, der sich als Autor von Dokumentarfilmen für das Fernsehen DRS einen Namen gemacht hat («Alois», «Marco Paolo», «Frauensache», «Dienstverweigerer Lanz verlässt das Gefängnis», «Heidi Abel – eine Fernsehgeschichte») ist es in seiner ersten Spielfilmregie nicht gelungen, die Drehbuchschwächen auszubügeln. Man spürt zwar sein Bemühen um dokumentarische Nähe und Stimmigkeit, aber zugleich fehlt es seiner Inszenierung an Schwung und Tempo, an Stringenz und Biss. Zwar rückte während der Dreharbeiten Hans Liechti zum Co-Regisseur auf, aber auch er konnte mit seiner Erfahrung das schlängelnde Schiff nicht so recht in Fahrt bringen. Da gibt es nun

ausgeklügelte, effektvolle Kamerafahrten zu bewundern, aber sie werden so häufig und ausgiebig eingesetzt, dass sie den Fluss der Handlung eher bremsen als beflügeln.

Der Don Quijote von Cervantes, eine seit 400 Jahrhunderten Literatur, Musik und Kunst befruchtende Gestalt, wollte mit viel Phantasie und Mut, aber mit weit weniger Klugheit und Glück die Ideen und Ideale eines Goldenen Zeitalters, der längst vergangenen Welt edlen Rittertums, verwirklichen. Er stellte seine Existenz in den Dienst der Realisierung eines Traums. Er kämpfte eigentlich gegen sich selbst, gegen seine eigenen Fehler und Schwächen; die Gegner bildete er sich ein und wurde so zum tragikomischen Helden und Antihelden zugleich. Wenn wir über ihn lachen, lachen wir über uns selbst, über unsere eigenen Hirngespinnste und Niederlagen. Hohlers Dünki-Schott steht in einer ganz anderen Welt, wo die Gefahren höchst real vorhanden sind, die Natur und die Menschheit bedrohen. Dünki-Schott zieht mit völlig untauglichen Mitteln gegen sie ins Feld, aber er tut wenigstens etwas. Wenn er eine Autobahn ins Chaos stürzt, in einem Multimarkt alle Waschmittelpackungen aufschlitzt und mit seiner Lanze Rolltreppen zum Stehen bringt, wirken diese symbolischen Widerstandsakte ebenso komisch wie subversiv. Wenn er jedoch den AKW-Kühlturm von Leibstadt in einer fulminanten Attacke zu Fall bringen will, aber jämmerlich im Stacheldraht hängen bleibt, dürfte den meisten das Lachen im Hals stecken bleiben. Wenn dies Hohler und Wyss beabsichtigt haben sollten, dann wirkt es schon sehr seltsam, dass der Film trotzdem in ein Fest und in eine Art märchenhaftes Happy-End mündet. Nach Tschernobyl und

Tschernobâle ist diese nette Versönlichkeit doch eher schwer zu schlucken.

Gewiss, der Film besitzt eine Reihe leicht sarkastischer, hübscher und auch sehr poetischer Szenen. Aber alles wirkt eine Spur zu bieder, zu betulich, zu schwerfällig – kurz: zu nett. Hohler scheint leider vergessen zu haben, dass er selbst in einem Chanson («Sie si alli so nett!») gegen diese tödliche Nettigkeit mit heiligem Zorn angesungen hat. ■

Robert Richter

Die schwarze Perle

Schweiz 1986,

Regie: Ueli Mamin

(Vorspannungaben s.

Kurzbesprechung 86/359)

Eine gute Liebesgeschichte, stellt Robi doch fest, dass sich jeder Mensch dreimal verliebt: Das erste Mal ist es schön, das zweite Mal *auch* schön und beim dritten Mal schliesslich ist es gut. Und eine solche «dritte» Liebesgeschichte erzählt uns «Die schwarze Perle».

Ueli Mamins Erstlingspiel-film ist Robi Schwarz (Max Rüdlinger) gewidmet, einem Mann in den Dreissigern, Profigolf-spieler und Heimkehrer. Robis Qualitäten als Golfer sollen von internationaler Bedeutung sein, sagt man. Doch das war früher. Heute ist er verunsichert, heimatlos, auf der Suche nach so ziemlich allem: «Vielleicht bin ich nicht gut genug.»

Früher wollte er nichts wissen vom Ferienhotel seiner Eltern, einer Goldgrube, die unter den Abbruchhammer gekommen ist. In der Zwischenzeit hat die Identitätslosigkeit, der schleichende Verlust an Identität Robi



auf den Magen geschlagen. So ist er zum Heimkehrer geworden, sucht Fuss zu fassen in seiner Heimat, einem Ferienort in den Schweizer Alpen und Herzstück und Symbol schweizerischer Heimat: Interlaken.

Robi ist jetzt Taxifahrer: Irgend etwas muss man ja tun. Er besucht Freunde und Bekannte, lässt alte Kontakte aufblühen und stolpert schliesslich über Silvia, die auswandern will und deren Altwohnung Robi übernimmt. Es folgen die Stationen einer behutsam sich entwickelnden Liebesgeschichte. Annäherungen und Entfernungen wechseln sich ab. Keine stürmische Jugendliebe, keine bombastische Love Story wie in seichten Popschnulzen und pseudoromantischen Kino-Softies. Vielmehr eine unspektakuläre, ja gewöhnliche Liebesgeschichte irgendwo im Schatten grosser Vorbilder, eine Liebes-

beziehung, die von den Qualitäten des Alltäglichen lebt und wächst. Dass der Film mit keinem prägnanten Schlussakzent aufhört, sondern mit einer stillen Szene des sich Findens von Robi und Silvia, ist logische Konsequenz.

«Die schwarze Perle» ist ein Film über einen Heimatlosen. Robis Geschichte ist stellvertretend für ein Phänomen, das als typisch für unsere Zeit gilt: Entwurzelung, nicht wissen, wohin man gehen soll, schmalbrüstiger Alltagsfrust. Inwieweit das an der unverbindlichen Bequemlichkeit unserer Zivilisation oder an der Bequemlichkeit des einzelnen Menschen liegt, lässt der Film offen. Warum Robi ins Fahrwasser des Abgestumpftseins geraten ist, bleibt unbeachtet. Wesentlich ist das Festhalten eines Gegenwartszustandes, dem Mamin ein gutes Omen aufsetzt: Robi trägt eine

Max Rüdlinger und Agnes Dünneisen.

schwarze Perle um den Hals, ein Glücksbringer, der hält, was er verspricht.

Beachtenswert ist die Tatsache, dass Ueli Mamin seine Geschichte in einem Touristenort ansiedelt. Keine hektische, mit Zündstoff beladene Grosstadt, keine integrale Natürlichkeit hauchende Dorfwelt. Dafür das Niemandsland dazwischen, die Mittelmässigkeit, die Atmosphäre von Unverbindlichkeit und apolitischer Fassade: «Burestube» leuchtet es in roter Neonschrift der Alpenwelt entgegen.

Themen wie Entwurzelung und schleichender Identitätsverlust geht Ueli Mamin mit veröhnlichem Engagement an. Das beweisen die vielen intuitiv gesetzten Details. In einer Sequenz besucht Robi Silvia unter dem Vorwand, seine zukünftige

Wohnung ausmessen zu müssen. Sichtlich demonstrativ misst er die Grösse von Zimmertüre, Aquarium und Sessel. Für Robi hat das Ausmessen bloss den Zweck, in der Nähe von Silvia zu sein, vielleicht die Möglichkeit einer Annäherung ergreifen zu können. Ueli Mamin setzt dieses Ausmessen gleichnishaft ein, als ein Ausmessen, ein suchendes Wahrnehmen der Umgebung, als eine Rückeroberung von Lebensraum. Ähnlich einfach und ordentlich gehandhabt werden die filmischen Mittel in einer anderen Sequenz: Unruhig und unzufrieden sitzt Robi zu Hause im Sofa und liest ein Buch. Sowohl durch die Inszenierung (Robi schiebt Sofa und Ständerlampe im Zimmer umher) wie auch durch Schnittfolge und Perspektivenwechsel provoziert Mamin den Eindruck von Bewegung, von Unruhe und schliesslich mittels harter Beleuchtung das Gefühl von Bedrücktheit.

Die wesentliche Qualität von Ueli Mamins Arbeit liegt sicherlich im liebevollen Umgang mit den Personen und ihren Darstellern. Das gilt zuerst für Robi und Silvia. Der gewählte Charakter ihrer Liebesbeziehung verlangt förmlich nach Feingliedrigkeit in Drehbuch und Inszenierung. Diesem Anspruch vermag Mamin durchaus gerecht zu werden. Er verlässt sich dabei völlig auf die schauspielerische Präsenz und Interpretation von Max Rüdinger und Agnes Dünneisen, die durch ihre Zurückhaltung, ihr intimes Spiel überzeugen; ein Spiel, das sich zeitweise gar der Gefahr aussetzt, unbestimmt und fad zu wirken.

«Die schwarze Perle» ist ein gutmütiger Film, der an einen milden Abendtee erinnert. Man darf ruhig sagen, dass Mamins Erstlingsspielfilm schon zu brav ist, dies sowohl im Umgang mit dem Leben, an das sich seine

Geschichte lehnt, wie auch mit dem Medium Film. Nicht am handwerklichen Geschick und Umgang mit der Geschichte, den Situationen, den Personen und dem filmischen Gefühl fehlt es, sondern am Mut zur Prägnanz und Eigenständigkeit, an der Erfahrung im Umgang mit filmischer Reduktion und Stilisierung. Vieles an gut und kritisch beobachteten Elementen findet sich in «Die schwarze Perle», doch in der Bearbeitung dieser Elemente, durch die zu energiearme filmische Umsetzung und Montage schlendert der Film immer wieder ins Versöhnliche. Ganz sicher darf man Ueli Mamin im Auge behalten, ganz sicher müsste Ueli Mamin Gelegenheiten bekommen, seine Fähigkeiten weiterentwickeln zu können. ■

Alexander Sury

Lisi und der General

Schweiz 1986.
Regie: Mark Rissi
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 86/335)

Die Thematik ist sattem bekannt: Ein Mann in mittleren Jahren sieht die letzte Chance, seinem Leben eine Wende zu geben, im Ausbruch aus der muffigen Enge. Der Ehefrau und den Kindern entfremdet, am Arbeitsplatz den alltäglichen Demütigungen der Vorgesetzten ausgeliefert, erkennt der «General» an einer Party, inmitten von Smalltalk, Geziertheit- und Eitelkeiten, die ganze Leere seines Daseins. Weil auch ein Besäufnis nichts nützt, bleibt nur die Flucht: Klammheimlich werden der Schweizerpass, ein paar hundert Franken und der Militärmantel (Kaputt genannt) samt Hut eingepackt; denn es ist ja

Winter und hundekalt – und was hat da Herr Schweizer besseres anzuziehen, als eben ... So braust er in die Nacht hinaus, eine umgefahrene Laterne und eine staunend-sprachlose Ehefrau hinter sich lassend.

So beginnt Rissis komödiantische Variante des zivilisationsmüden Aussteigers. Nur, neu ist das nicht, und darum hofft der Zuschauer zumindest auf eine originelle Fortsetzung der Geschichte. Auf einem Autobahn-Rastplatz stösst die geheimnisvolle Lisi hinzu, die, ein laszives, unbekümmertes Geschöpf, dem Herrn Biedermann im Nu den Kopf verdreht. Weil auch sie vor etwas fliehen muss, wird die Odyssee gemeinsam fortgesetzt. Die Reise endet in einem verschneiten Chalet im Berner Oberland, wo sich das «Bonnie und Clyde»-Pärchen mit Händen und Sturmgewehren gegen die anrückende Polizei wehrt. A propos Sturmgewehr: Im Nachspann wird dem Eidg. Militärdepartement (EMD) für die Zusammenarbeit gedankt. Dieses wird sich ob der massiven Gratiswerbung wohl ins Fäustchen gelacht haben, bestreitet das Militär doch während fast eines Drittels des Films eine veritable Wehrschau: Vom richtigen Werfen von Handgranaten bis zur detaillierten Handhabung eines Sturmgewehrs wird einem alles geboten. Das vielbeschworene Militärleben handelt Rissi – wie nicht anders zu erwarten – im biedersten Kalauerstil ab, ganz auf plumpe Identifikation setzend.

Mark Rissi hat schon mit seinem Bauern-Epos «Brot und Steine» und in seiner aktualisierten Filmadaption von Gottshelms «Schwarzer Spinne» eine Neigung zu volkstümlichen, sozialkritisch aufbereiteten Themen gezeigt. Was sich dort noch in ertragbaren Grenzen hielt, offenbart sich nun in «Lisi und der General» mit peinlich-

ster Direktheit: Rissis fatale Tendenz zur oberflächlichen Behandlung von reizvollen und bislang sogar brisanten Stoffen. Kaum verwunderlich, dass er von Alexander Heimanns Roman nur das eigentliche Handlungsskelett übernommen hat; dessen kritische Zwischentöne und feine Anspielungen sind da nicht erwünscht. Doch das Ganze hat Methode: Mark Rissi schießt auch mit seiner jüngsten Produktion unverhohlen auf ein breites Publikum. Er träumt offenbar von einer Wiederholung des «Schweizermacher»-Phänomens. So müssen denn alle Ecken und Kanten abgeschliffen werden – den Durchschnittsverbraucher würden diese ohnehin nur irritieren –, und fertig ist das Volkskino. Rissi freilich sieht's, wen wundert's, anders. Ihm zufolge ist er und sein Team «beim Drehen über sich hinausgewachsen, haben Action gemacht, haarsträubende Verfolgungsfahrten und wilde Schiesereien inszeniert», wobei auch die Liebe nicht zu kurz komme – für alle eben ein Häppchen, man möchte es ja allen recht machen.

«Lisi und der General» ist nicht nur langweilig (teils hanebüchene Dialoge und eine zähflüssige Handlung) und lächerlich (Franz Matter als Polizeikommissar und Peter Schneider als Bankräuber karikieren ihre Rollen ins Unerträgliche): Der Film ist auch gefährlich, weil er unter dem Deckmäntelchen der leicht verdaulichen Unterhaltungskost einen vor Klischees strotzenden Eintopf der reaktionärsten Sorte präsentiert. Ganz im Sinne der Rühmann-Filme der fünfziger Jahre hat Rissi alles eliminiert, was das Selbstwertgefühl stören und unangenehme Fragen aufwerfen könnte. Was hätten da drei, vier junge Filmemacher für das gleiche Geld machen können! Man darf gar nicht daran denken. ■

BUCH ZUR SACHE

Thomas Christen

Das Leben des A. K.

Akira Kurosawa: So etwas wie eine Autobiographie. München 1986, Schirmer/Mosel, 256 Seiten, Fr. 35.90.

Noch eine oder schon wieder eine Autobiographie? Das mag sich mancher film- und auch filmliteraturinteressierte Leser fragen angesichts der Flut solcher Bücher. Skepsis ist also angezeigt. Immerhin handelt es sich hier um die Autobiographie eines Regisseurs, während der Grossteil solcher Lebensselbstdarstellungen im Bereich des Films von Schauspielern und Schauspielerinnen stammt. Skepsis unnötig? Immerhin gibt es auch jene eines gewissen Roman Polanski, die in ihrer Geschwätzigkeit und eitlen Selbstbespiegelung nicht gerade ein hohes Niveau aufweist. Bei Akira Kurosawa, jenem Regisseur, den der europäische Zuschauer wohl am schnellsten mit Japan und seinem Filmschaffen in Verbindung bringt, und seinem Buch «So etwas wie eine Autobiographie» verfliegen solche Bedenken bereits nach den ersten Seiten. Hier findet ein ernsthaftes, aber nicht ernstes, sondern mit einer sanften Ironie durchzogenes Stück Erinnerungsarbeit statt, die seine Person, Herkunft, Kindheit und Jugend, seine nicht immer gradlinige Laufbahn zum Film und seine ersten Erfolge umfasst.

Kurosawas Erinnerungen betreffen nicht sein ganzes Leben, sie enden mit jenem Film, mit

dem er 1950 Weltberühmtheit erlangte und der zugleich auch das Interesse der westlichen Welt auf ein bislang unbekannt gebliebenes, durch Faschismus und Militarismus in die kulturelle Isolation getriebenes Film-land erregte: «Rashomon». Am Ende des Buches folgen einige «Randbemerkungen zum Filmmachen», die mehr allgemeiner Natur sind und so etwas wie Bausteine zu einer Kurosawa'schen Filmtheorie darstellen. Aber so würde er sie bestimmt nicht bezeichnen, denn Bescheidenheit kennzeichnet diesen mittlerweile über 70jährigen Mann.

Bereits im Vorwort weist Kurosawa darauf hin, dass er lange Widerstand gegen das Projekt einer Autobiographie geleistet habe. Vor allem sei er der Überzeugung gewesen, dass es, wenn er jemals etwas schreiben würde, darin allein um das Kino, um den Film gehen sollte. Dies wäre aber keine Autobiographie gewesen, denn Kurosawa stellt eine eigentümliche Formel auf: «Man nehme «mich», ziehe «das Kino» ab, so wird das Ergebnis «Null» sein.»

Das Ergebnis, das nun auch auf deutsch vorliegt, ist allerdings ganz anders. Nicht zuletzt durch die Autobiographie seines hochverehrten Regiekollegen Jean Renoir («Mein Leben und meine Filme») angeregt, veränderte er die Vorgehensweise. Von seinen Filmen und «dem» Kino ist erst in der zweiten Hälfte des Buches die Rede,

Kurosawa-Filme in Zürich

An der ETH Zürich wird in Zusammenarbeit mit dem Freifach Filmkunde eine Retrospektive des Regisseurs Akira Kurosawa bis Februar 87 gezeigt. Das Programm ist erhältlich bei: Filmstelle VSETH, ETH-Zentrum, 8092 Zürich (frankiertes Rückantwortkuvert beilegen).