

**Zeitschrift:** Zoom : Zeitschrift für Film  
**Herausgeber:** Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst  
**Band:** 40 (1988)  
**Heft:** 19

**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:** 30.01.2025

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

Peter Neumann

**Liebeseerklärung**

Schweiz 1988.  
Konzeption: Georg Janett,  
Ursula Bischof und Edi  
Hubschmid  
(Vorspannangaben  
s. Kurzbesprechung 88/285)

Liebesszenen aus Schweizer Filmen in 130 Variationen haben Georg Janett, Ursula Bischof und Edi Hubschmid in ihrer Montage-Fleissarbeit «Liebeseerklärung» zusammengestellt. Sie veranstalten ein heiteres Filmeraten für Liebhaber und Eingeweihte, dokumentieren aber auch den schweizerischen Zeitgeist im Verlaufe dieses Jahrhunderts: Wie haben sich unsere Eltern und Grosseltern die Liebe vorgestellt? Welches waren ihre Liebesträume? Der Film gibt zumindest teilweise Antwort auf solch spannende Fragen. Die Liebesszenen von der Stummfilmzeit bis zur Gegenwart zeigen dabei vor allem eines: Schweizer und Schweizerinnen haben es sich mit der Liebe nie leicht gemacht. Wie kein anderes Medium vermitteln uns Spielfilme den Geist der Zeit, in der sie entstanden sind. 130 Liebesszenen aus 70 Jahren sind deshalb eine aussergewöhnliche Quellensammlung zum Wandel des schweizerischen Seelenlebens.

In den Anfängen des Schweizer Films spielt sich die Liebe, ja

das Leben generell, fast ausschliesslich vor Alpenpanoramen und Alphornbläsern ab. Auch wenn von den Alphornklängen in der Stummfilmzeit noch nichts zu hören ist – Hauptsache, das Ambiente stimmt! In den dreissiger und vierziger Jahren geben sich die Filmschweizer martialisch, die Liebhaber schlüpfen in Uniformen und reden vor allem von Vaterlandsiebe. Die romantische Liebe folgt erst im zweiten Glied. Sie findet weiter in ländlicher Abgeschiedenheit, wenn möglich im Gebirge statt.

Die «wehrhafte» Schweiz manifestiert ihre Verteidigungsbereitschaft gerne mit Bildern erhabener Alpenwelt. So darf Füsilier Wipf seinem Vreneli in einer herrlichen Landschaft unter blühendem Apfelbaum einen Heiratsantrag scheu auf die Lippen drücken. Noch ehe die Geliebte antworten kann, hüpfert er schon wieder von dannen, zu seinen Kameraden, die frohgemut auf Grenzwacht gehen. Auch nach dem Zweiten Weltkrieg ist die Landschaftsiebe noch nicht passé: Gotthelf weist den Weg und Franz Schnyder bläst den Marsch. In den fünfziger und sechziger Jahren treffen wir zudem immer häufiger auf kleinbürgerliche Patriarchen, die den Ton angeben. Nach dem Motto «harte Schale weicher Kern» verheimlichen Wäckerli, Zürrer und Co. ihre romantische Ader bis zum unvermeidlichen Happy End.

Helen Vita singt im Film «Bäckerei Zürrer» (1957): «Der Lehmann geht mir langsam auf die Nerven. Er ist zwar nett, doch leider etwas fad. Die Liebe schmeckt bei ihm wie aus Konserven, da ist kein Pfeffer dran an dem Salat». Damit hat Kurt Frühs Kneipensängerin des Schweizer Liebeslebens im Film auf einen Nenner gebracht: Liebesbezeugungen auf der Leinwand sind bis in die sechziger Jahre

zumindest hierzulande schrecklich steif und verklemmt.

Danach vollzieht sich ein Bruch. Einige junge Regisseure, vor allem aus der französischen Schweiz, beginnen sich kritisch mit der Realität auseinanderzusetzen. Ihre Helden sind nun nicht mehr die braven Durchschnittsschweizer, sondern junge Aussenseiter, die von der freien Liebe träumen.

All diese Facetten schweizerischen Liebeslebens hält «Liebeseerklärung» chronologisch fest. Dem unbefangenen Beobachter wird dabei hauptsächlich die dramaturgische Ueberlegenheit der alten gegenüber den neueren Werken ersichtlich. Denn ein lockerer Umgang mit der Liebe garantiert noch keine besseren Filme. Manche Szenen aus älteren Filmen sind trotz der zeitbedingt verstaubten Liebes-Patina weit packender und dichter als solche neuerer Streifen. Den Autoren von «Liebeseerklärung» scheint dies allerdings nicht aufgefallen zu sein. So erliegen Georg Janett mit seiner Montage und vor allem Niklaus Meienberg mit seinem ironischen Kommentar der Versuchung, die älteren Filme zum Amusement der Zuschauer der Lächerlichkeit preiszugeben.

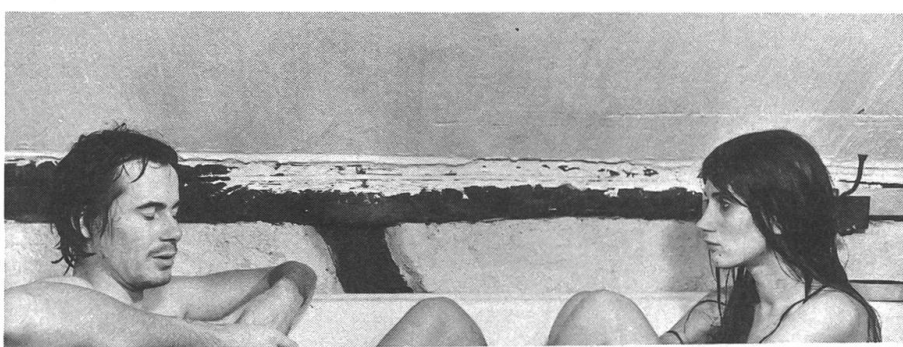
Leo Schürmann, der Präsident des schweizerischen Komitees für das europäische Film- und Fernsehjahr, irrt also, wenn er schreibt: ««Liebeseerklärung» gibt einen Einblick in die schweizerische Filmkultur und ist als heimliche Liebeseerklärung an den Schweizer Film und seine Schauspieler gedacht». Denn von Liebe gegenüber den einheimischen Klassikern wie «Gilberte de Courgenay» (1941), «Die missbrauchten Liebesbriefe» (1940), «Bäckerei Zürrer» usw. ist in «Liebeseerklärung» nur wenig zu spüren.

Im Gegenteil: Niklaus Meienberg geht nicht gerade zimperlich um mit den älteren Werken

des Schweizer Filmschaffens. Bis zu den sechziger Jahren, so kritisiert er, sei die Liebe in den Schweizer Filmen im Schraubstock des Familienlebens, der Sündhaftigkeit und der Geistigen Landesverteidigung gefangen gewesen. Bis zu einem gewissen Grad stimmt das, wie erwähnt, sicher. Wenn ich mir zum Beispiel heute den legendären Streifen «Füsilier Wipf» wieder anschau, dann schaudert mich bei all der Vaterlandsliebe, den markigen Durchhalteparolen, der triefenden Blut- und Boden-Ideologie und den ungelinken Liebesverrenkungen des Titelhelden.

Doch das ist nur die eine Seite der Medaille. Niklaus Meienbergs Anmerkungen zur Liebe lassen ausser acht, dass viele alte Schweizer Filme mehr emotional berühren als neuere, dass sie grosse Zuschauererfolge waren und auch ein heutiges Publikum noch durchaus anzusprechen vermögen. Wenn die Soldaten in «Gilberte de Courgenay» zum Abschied das berühmte Lied anstimmen, dann ist der Schwulst der Geistigen Landesverteidigung schnell vergessen, dann ist das Publikum heute noch gerührt. Denn die Szene stimmt menschlich und überzeugt schauspielerisch. Auch ein Film wie «Bäckerei Zürrer» von Kurt Früh entpuppt sich als emotional klug durchkomponiertes Meisterwerk, wenn man nur die ideologischen Scheuklappen beiseite lässt.

Diesem positiven Aspekt des anhaltenden Erfolges, der dra-



**Materialiensammlung zum Wandel schweizerischen Liebeslebens im Film. – Oben: «Füsilier Wipf» von Hermann Haller (1938). – Mitte: «Der 42. Himmel» von Kurt Früh (1962). – Unten: «Le retour d'Afrique» von Alain Tanner (1973).**

maturgischen Qualitäten des älteren einheimischen Filmschaffens tragen Konzeption und Kommentar von «Liebeserklärung» zu wenig Rechnung, zumal eine solche Kontinuität zur Zeit weitgehend fehlt. Dies hat wohl einiges mit der vielzitierten Drehbuchmisere im einheimischen Filmschaffen zu tun. Früher gab es zum Beispiel einen Richard Schweizer, der während Jahrzehnten ausgesprochen produktiv war. Er schrieb die Drehbücher zu so legendären Filmen wie «Füsilier Wipf», «Gilberte de Courgenay», «Die letzte Chance» (1945) oder «Heidi» (1952). Man kann sich über Richard Schweizers bodenständigen Patriotismus und seine Biederkeit ärgern wie man will, die Kunst, eine filmische Geschichte zu erzählen, beherrschte er. 1946 erhielt er für sein Buch zum Film «Marie Louise» gar den Oscar, ein einmaliges Ereignis für einen Schweizer Autoren...

Negativ fällt bei «Liebeserklärung» zudem ins Gewicht, dass dem Kompilationsfilm über weite Strecken ein roter Faden fehlt. So wird der Zuschauer zwei Stunden lang mit unzähligen Filmausschnitten bombardiert, die manchmal recht hilflos aneinandergereiht wirken. Hier ist zu spüren, wie schwierig es für die Macher war, ihr Sammelurium von Filmen zu strukturieren. Mit der konventionellen Methode, der mehr oder weniger chronologischen Auflistung einzelner Szenen, war das Problem offensichtlich nicht zu lösen. ■

Ursula Blättler

## Reisen ins Landesinnere

Schweiz 1988.

Regie: Matthias von Gunten  
(Vorspannangaben  
s. Kurzbesprechung 88/287)

Ein Gebirgszug in der Ferne, ans hügelige Gelände geschmiegt eine Burg, im Vordergrund die Zinnen eines weiteren Kastells – Bellinzona?

Falsch geraten: Hinter den Zinnen erhebt sich die Silhouette eines gewaltigen «Riesen». Giovanni Simonetto ist Italiener, Grenzgänger und (bis zum Erreichen der Altersgrenze) als Maurer angestellt im «Swiss Miniatur» von Melide.

Eine einzige Einstellung, ein etwas anzügliches Vexierbild gewissermassen – und schon ist das Spektrum von Matthias von Guntens Dokumentarfilm «Reisen ins Landesinnere» erstaunlich genau umrissen. Es geht da nämlich um realistische und illusionistische Weltbilder, um die Welt als Spielzeug und als ernsthafte Sache, um die «originalen» und um die nachgebauten, nachgestellten Wirklichkeiten. Um die Welt schliesslich, in der wir, jeder auf sich alleine gestellt und viel zu selten im Bewusstsein der gegenseitigen Abhängigkeit, leben müssen, leben möchten.

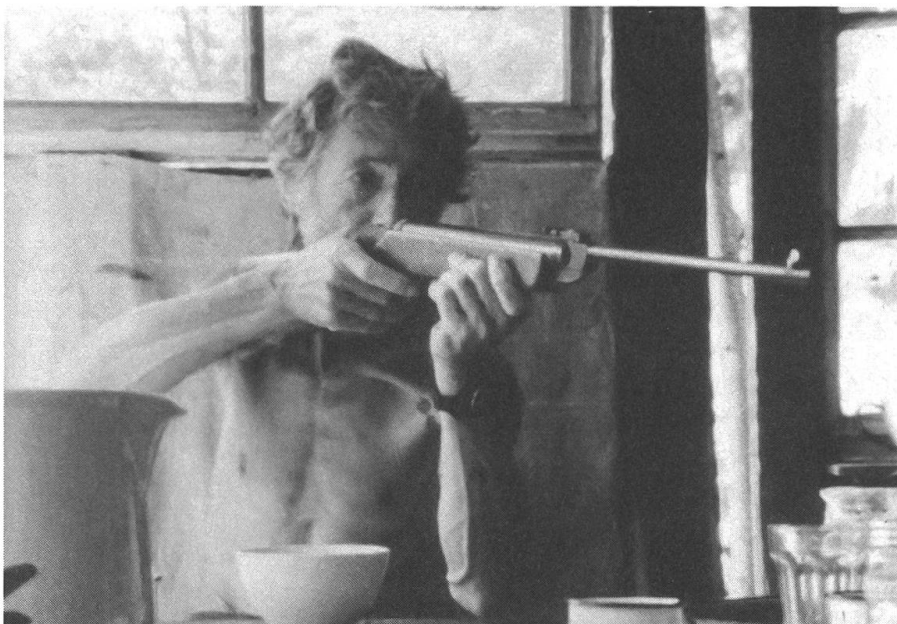
Das klingt reichlich vage, vorerst. Hätte aber Matthias von Gunten, Absolvent der Münchener Film- und Fernsehhochschule und zuletzt Regieassistent bei «Höhenfeuer» von Fredi M. Murer und «Die Reise» von Markus Imhoof, den Wunsch verspürt, dass nach dem Anschauen seines Films «alles klar» wäre, dann hätte er ein anderes, ein bestimmteres und gleichzeitig wohl banaleres Werk ins Auge gefasst.

Giovanni Simonetto ist nur eine von sechs oder eigentlich «fünfeinhalb» Personen, die in dem Dokumentarfilm «Reisen ins Landesinnere» porträtiert werden. Die anderen sind: Hans Stierli, ein vormalig in Zürich ansässiger Schneidermeister, der in der wilden Abgeschiedenheit des Onsernonetals (nahezu) heimisch geworden ist; Catherine Schenker, von Berufs wegen verantwortlich für die Beschaffung und Koordination von Tagesschau-Nachrichtenbildern aus aller Welt; Franz Jäck, Beauftragter des Kulturgüterschutzes im Kanton Aargau und beschäftigt mit dem Archivieren der Masse von erhaltenswerten Bauten für den (Kriegs-)Fall einer totalen Zerstörung; Fräulein Bertha Massmünster, letzte Angehörige eines aussterbenden Bauerngeschlechts; schliesslich Hanspeter Sigrist, Versicherungskaufmann und in der Freizeit jeweils «vor Ort» Flugverkehrs-Experte mit direktem Draht zu den Flugzeug-Cockpits und zum Klotener Funkturm.

Sechs Menschen, sechs Geschichten. Nicht aneinandergereiht, sondern kunstvoll ineinander verschachtelt, so dass Gedankensprünge notwendig werden, die ihrerseits zu überraschenden Assoziationen verleiten: Was hat der verschmitzte Italiener mit der Maurerkelle in der Hand und dem Lied auf den Lippen, der da als personifiziertes Klischee an «seiner» blitzsauberen kleinen Schweiz werkt, zu tun mit dem wettergerbten Einsiedler im Onsernonetal, der sich – ein Sisyphus unserer Tage – aus Felsbrocken seine eigene, naturverbundene Welt zu zimmern versucht? Welche Verbindung besteht zwischen der Frau, die in der Bilderflut zu ertrinken droht und nichts mehr fürchtet als den Verlust ihrer eigenen Betroffenheit, und dem Kunstwerkvermesser, der bei seinem mit



**Spurensuche nach den Dimensionen, in denen einzelne Schweizer heute leben: Bertha Massmünster und Hans Stierli.**



Liebe und Sorgfalt betriebenen Handwerk besser nicht an den Zweck seines zivilschützerisch determinierten Tuns denkt, weil er sonst «... irgendwann mal durchdrehen...» müsste? Und welche schliesslich zwischen jener alten, ungebrochenen Frau, die sich den Luxus leistet, jeder Tätigkeit und jeder Sache die ihr angemessene Zeit und Aufmerksamkeit zu widmen, und dem jungen Mann am Ende der Klotener Landebahn, der ob seinem Drang, die weite Welt per Funkkontakt in den Griff zu bekommen, (womöglich) das Näherliegende versäumt?

Zunächst einmal: Jedes dieser Porträts und alle die filmisch eingefangenen Ausschnitte aus sechs verschiedenen Lebensreisen sind, auch als einzelne in sich abgeschlossene «Episoden» betrachtet, stimmig und von bemerkenswerter Aussagekraft. Dass nicht jede der porträtierten Personen dem Filmer Matthias von Gunten gleich nahe stand, spürt man. Und doch sind die hier von Pio Corradis Kamera eingefangenen Bilder von gleicher Intensität, ob sie nun liebevoll Gesichter und Hände (der alten Bäuerin, die sich beharrlich weigert, ins Al-

tersheim zu gehen, oder des «Schwarzen Tanners» zuhinterst in seinem Tessiner Bergtal) nachzeichnen oder aber auf (zum Teil surrealistisch anmutende) Absurditäten aus dem Schweizer Alltag hinweisen.

An dieser Stelle ist allerdings etwas klarzustellen: «Reisen ins Landesinnere» ist kein Film über die Schweiz. Wäre er dies, müsste er einen anderen Titel tragen. Denn: Das hier angesprochene «Landesinnere» ist ein vieldeutiger und -gestaltiger, unter Umständen auch ein fiktiver Ort. Gewiss ist das «Herz der Schweiz» angesprochen, dort, wo es um die Touristenattraktion von Melide geht («So ist die Schweiz!») oder um die atombombensichere Lagerung von Mikrofilmen, die einer «späteren Generation» zeigen möchten, was gegebenenfalls wieder aufzubauen wäre («So war die Schweiz!»). Darüber hinaus aber geht es um die Relativität von Zeit und geografischen Räumen schlechthin. Wir können per TV, Telefon oder Funk mit der ganzen Welt in Verbindung treten und doch allein sein. Umgekehrt lässt sich die Welt «draussen» nicht ausschliessen: Selbst noch im abgelegenen Tessiner Winkel, wo bloss die Postautohupe vom Rest der Welt kündigt, ist «Tschernobyl» ein Thema, das alle unmittelbar betrifft. Die wesentliche Frage, die hier nach dem Erlöschen der Projektionslampe am Schluss im Raum steht, ist nicht jene nach der objekten Nähe oder Ferne der Welt ringsumher, sondern die umgekehrte: Wie nahe stehen *wir* den Dingen eigentlich?

Unter diesem Aspekt betrachtet erscheint von all den porträtierten Menschen nur einer den (vermeintlich leichteren) Weg der blossen Sehnsucht gewählt zu haben; die übrigen haben in dem, was sie tun, ihre ganz persönliche, unter Umständen mit schweren Konsequenzen verbundene Berufung gefunden. Und wir? Vielleicht lernen wir durch diesen Film wieder einmal, näher hinzuschauen und auf «Kleinigkeiten» zu achten. Auf zufällige und doch programmatische Schriftzüge zum Beispiel. Auf ein parkiertes Auto, welches «Silverjet» heisst. Auf eine Milchpackung, die den Namen «Sunalp» trägt. Oder auf ein Vermessungsgerät, welches dem Bewahren von altem Kulturgut dient und seinerseits aus einem inzwischen eingegangenen, traditionsbewussten Fabrikationsbetrieb von Präzisionsinstrumenten stammt.

Sehr bewusst ist das «Leitbild» dieser faszinierenden filmischen Spurensuche gewählt. Immer wieder diese ruhige Kamerafahrt dem asphaltierten Platz am Ende der Landebahn entlang, vorbei an den Reihen parkierter Autos, an den Gruppen erwartungsvoller Gesichter, an den gezückten, schussbereiten Kameras, an den Gartenstühlen mit unbewegt wartenden Menschen. Es ist «Week-End»-Zeit, frei nach Jean-Luc Godard.

Wissen sie, worauf sie warten? ■

Dominik Slappnig

## A corps perdu

Kanada/Schweiz 1988  
Regie: Léa Pool  
(Vorspannangaben  
s. Kurzbesprechung 88/276)

Immer wieder gehen Pressefotos von Mord und Totschlag um die ganze Welt. Lang ist die Liste der Schreckensbilder von Gefolterten, Entführten und Ermordeten, die uns von Bildagenturen wöchentlich unter die Augen kommen, erschreckend die Kaltblütigkeit der Reporter, unverständlich die Preise und der Ruhm, die mit solchen Fotos einhergehen. Jüngstes Beispiel ist die Aufnahme vom Geiseldrama in Deutschland, auf dem das spätere Opfer am 16. August vom Entführer Dieter Degowski mit der Pistole bedroht wird. Als wohl bekanntestes Foto dieser traurigen Serie gilt das Bild des südvietnamesischen Generals Nguyen Ngoc Loan, der im Februar 1968 auf offener Strasse von Saigon einen Vietcong kaltblütig niederschiesst. Ähnliche Bilder bauen den Spannungsbogen zu Beginn von Léa Pools neuem Film «A corps perdu», nicht ohne diese Thematik auf die von ihr gewohnte Weise um einige Dimensionen zu erweitern, und so von der Realität der Bilder zur Subjektivität der Gefühle zu finden.

Léa Pool betonte 1986 in einem Interview: «Ich würde in Zukunft gerne Filme drehen, die nicht soviel mit mir selber zu tun haben, ohne aber meine Art des Films aufzugeben». So spielt nun erstmals ein Mann die zentrale Figur; im Bemühen, sich weiteren Themen zu öffnen, bleibt sich Léa Pool in «A corps perdu» treu: Inneres Exil, ständig drohende Hoffnungslosigkeit, Suche nach der eigenen

Identität, Vertauschbarkeit der Geschlechter, dies sind nicht nur Themen ihrer drei ersten Filme. «A corps perdu» hat zwar nicht die Homogenität von «Anne Trister» oder die Spontanität von «Strass Café», findet aber eine eigene, collagenartige Sprache, die in einer linear verwischten Erzählform und mit ungeheurer Sensibilität die Geschichte eines Fotojournalisten erzählt.

I

Der 40jährige Pierre Kurvenal (Matthias Habich) ist mit dem Bus unterwegs in Nicaragua. Ein zufälliger Reisebegleiter zeigt ihm Familienfotos, um mit seinem Sitznachbarn ins Gespräch zu kommen. Doch plötzlich wird der Bus von Militärs gestoppt, zwei junge Männer werden herausgenommen und vor den Augen der Reisenden erschossen. Später wird Pierre Zeuge bei der Erschiessung eines kleinen Mädchens. Wie die Greuelat zuvor fotografiert er auch hier kaltblütig und scheinbar unbeteiligt, was abläuft. Er schreckt nicht davor zurück, zur schluchzenden Mutter hinzugehen und sie aus nächster Nähe ebenfalls aufzunehmen. Erst bei ihrem Aufschrei «perro – asesino» (Hund – Mörder) lässt er die Kamera betreffen sinken. Nachhaltig und langsam beginnen die Gewaltakte auf Pierre einzuwirken. In diesem ersten Teil des Filmes wird in Rückblenden, die sich formal von den Ereignissen deutlich abheben, da schwarz-weiss gezeigt, Pierres Dreierbeziehung vorgestellt. Er lebt seit zehn Jahren in Montréal zusammen mit seinem Freund David und seiner Freundin Sarah.

II

Zurück in Montréal muss Pierre realisieren, dass seine Beziehung auseinandergebrochen ist. David und Sarah sind



**Eine zehnjährige Beziehung geht auseinander: Pierre (Matthias Habich), Sarah (Johanne-Marie Tremblay) und David (Michel Voita).**

aus ihrer gemeinsamen Wohnung ausgezogen, und Sarah erwartet ein Kind von David. Völlig allein und auf sich selber zurückgeworfen, holen ihn die Erlebnisse von Nicaragua ein. Alptraumartig sieht er die Schreckensbilder immer wieder aufs Neue vor seinen Augen. Durch die Strassen seiner Heimatstadt irrend konstatiert er, dass dieses Übel, das ihn ergriffen hat, tiefer sitzt und seine Wurzeln in dieser Gesellschaft haben muss. Pierre beschliesst, seine nächste Fotoreportage nicht mehr irgendwo in der fernen weiten Welt, sondern in seiner unmittelbaren Umgebung, in Montréal, zu machen. Nun entstehen Bilder voll von struk-

tureller Gewalt: Autobahnbrücken, unvollendete Konjunkturbauten, Betonruinen und immer wieder zerbrochene Scheiben. Pierre tastet sich an seine Vergangenheit heran mit Hilfe der Gegenwart, aber eine Zukunft mit seinen beiden Freunden, die er immer noch liebt, bleibt ihm verwehrt: «Es ist vorbei Pierre, ich habe mein Leben geändert», sagt ihm Sarah. «Ich habe gemerkt, dass ich Sarah mehr liebe als dich», meint David. Durch die Strassen rennend, auf der Suche nach sich selbst, stürzt sich Pierre Hals über Kopf in den Abgrund des Lebens. Eindrücke von Erlebnissen und Bildern werden dem Hier und Jetzt gegenübergestellt, und in einem Bewusstseinsprozess muss Pierre schmerzhaft feststellen, dass seine Welt kaum hier sein kann. An einer Cocktailparty, gegeben wegen des grossen Erfolges seiner Nicara-

guabilder, geht Pierre die Absurdität seiner Situation auf, er verabschiedet sich von dieser Gesellschaft, wo Exklusivität und nicht Inhalte gefragt sind. Seine neue Beziehung, die er mit dem stummen Quentin eingeht, ist nur noch Zwischenstation in seiner Entwicklung und Spiegelung seiner eigenen Sprachlosigkeit.

### III

Pierre fängt an zu begreifen, dass nur er für seine Verzweiflung und Hoffnungslosigkeit verantwortlich ist, und dass Schuldzuweisung nur Flucht bedeuten kann vor der eigenen Konfrontation mit sich selber. Mit dem fürstlichen Honorar seiner Bilder ausgestattet, begibt sich Pierre freiwillig in ein Erholungsheim für psychisch Kranke. Er brauche Ruhe und doch drohe ihn die Stille zu erdrücken. Auf den ersten Blick

zwei widersprüchliche Pole, die aber, in ähnlicher Weise, in Léa Pools Filmen immer wieder Akzente setzen. So bleibt dann Pierre in dieser abgeschirmten Welt, schläft neben seinem Bett auf dem Fussboden, dreht regelmässig den einzigen Spiegel in seinem Zimmer zur Wand, bis er am Schluss zu sich selber findet: «Je m'appelle Pierre», sagt er nach langem Schweigen zu einem Patienten. Er kann die Anstalt verlassen, vorbei an seinen wartenden Freunden Sarah und David, hinaus in sein eigenes Leben.

#### IV

Im letzten Teil des Filmes dominiert nach der Bilderflut die Leere: Innere Visionen und Bilder werden nicht mehr äusserlich sichtbar gemacht. Gefühle finden den Weg kaum mehr zum Zuschauer, und die bildhafte Sprache, die bisher diesem Film eigen war, scheint zu vertrocknen. Da werden auf einmal völlig unfilmisch Worte über Tonband abgespielt und die dazugehörigen Bilder dem Vorstellungsvermögen des Zuschauers überlassen. Ist dies nun Spiegelbild der Selbsttherapie von Pierre oder ein nicht ganz ausgereifter letzter Teil, der die logische Fortsetzung der beiden ersten Teile nur schwerlich sein kann? Etwas störend wirkt zudem über weite Strecken die psychotechnisch eingesetzte Musik: Herzpulsierend, spannungsaufbauend und bedeutungsschwanger will sie den Film vorantreiben und verdichten, wo dies gar nicht nötig ist. Dies soll das Gesamturteil keineswegs schmälern. Selten sieht man äussere Bilder als Spiegel einer zerbrochenen Innenwelt mit derart grossem Einfühlungsvermögen inszeniert. Wie bei «Anne Trister» spielen die Dialoge eine untergeordnete Rolle. So sind es auch in «A corps perdu» die Bilder, die

im Gedächtnis haften bleiben: kühle Blautöne, Szenen im Aquarium, ein Delphin, der aus Liebeskummer sterben will. Pierre als Kind, wie er mit geöffnetem Mund hinter einem Segelflugzeug herrennt, oder die Katze, die sich beim Packen ausgerechnet in die offene Reisetasche setzt. Und immer wieder die verbale Verweigerung, die Unfähigkeit zur Kommunikation, Szenen in denen Léa Pool die Bilder sprechen lässt: So gehen beispielsweise Beziehungen in die Brüche wie fallendes Geschirr. Trägt man all dem Rechnung, ist Léa Pool auf der Suche nach neuen Wegen sicherlich ein gutes Stück weiter gekommen. Bei Alain Tanners Charles Dé hiess die Kontroverse vor 20 Jahren noch tot oder lebendig, bei Léa Pool entsteht nun langsam die Synthese von Leben und Los-Lassen-Können. ■

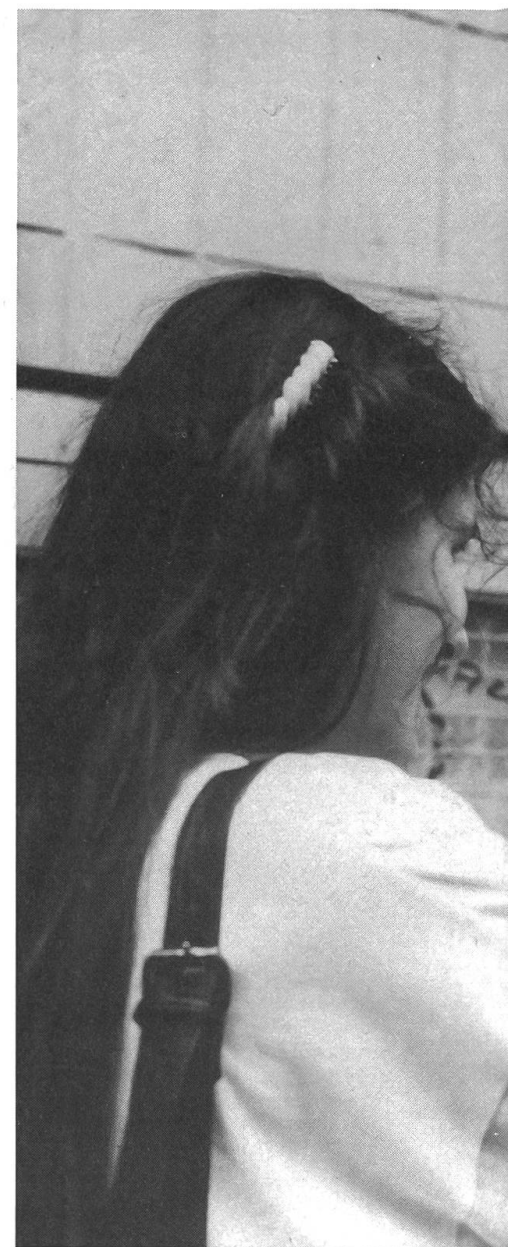
Samuel Helbling

## Yasemin

BRD 1988.

Regie: Hark Bohm  
(Vorspannangaben  
s. Kurzbesprechung 88/292)

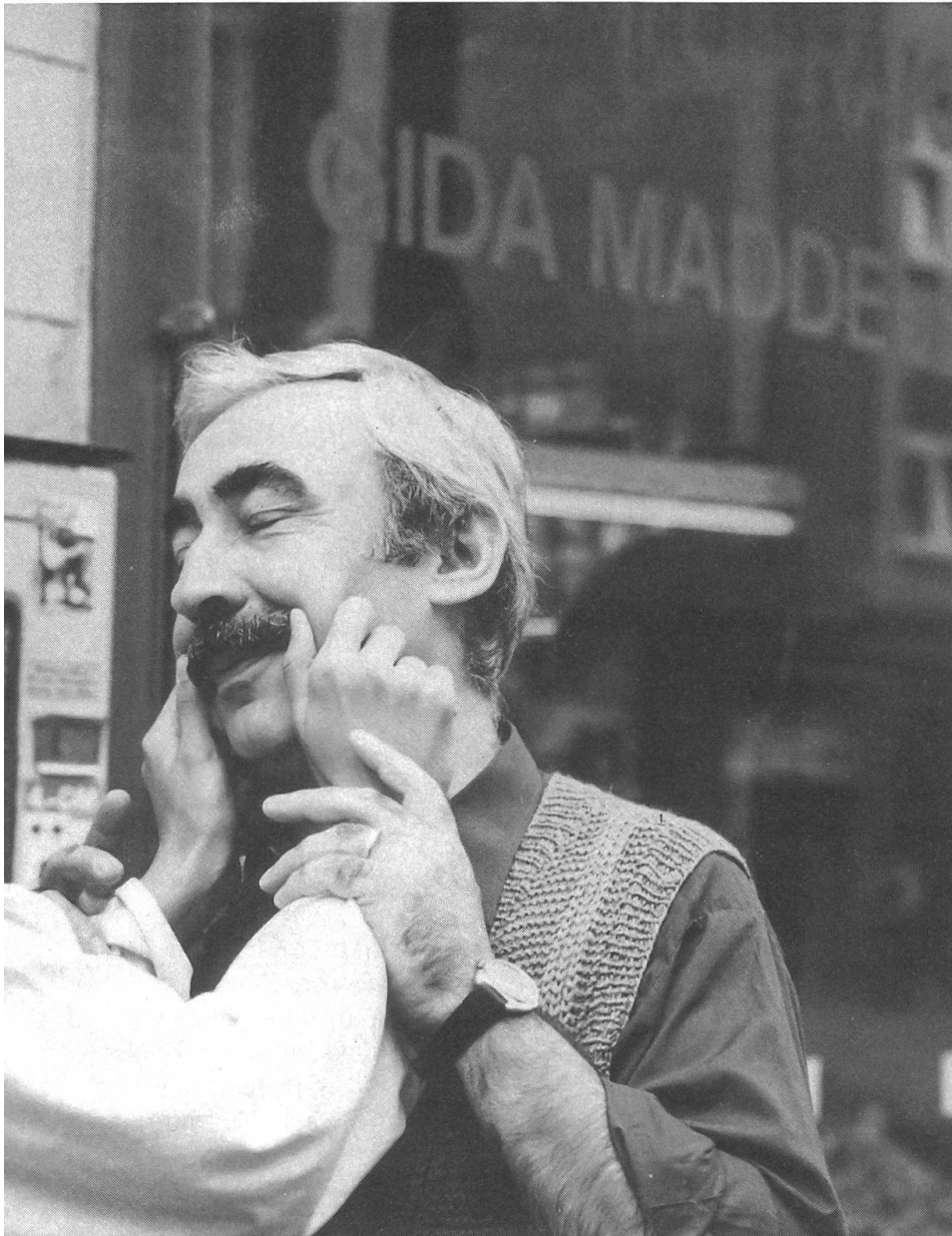
Romeo und Julia heissen in diesem Film Jan und Yasemin. Jan ist Deutscher und Yasemin in Deutschland aufgewachsene Türkin der zweiten Generation. Im Gegensatz zu ihrer Verwandtschaft, die mehr oder weniger in einem kulturellen Getto lebt, fühlt sich Yasemin als Deutsche, die ihre türkische Heimat nur vom Hörensagen kennt. Sie handelt und denkt wie eine westeuropäische Frau und kann sich nur schwer vorstellen, je wieder in die Heimat



ihrer Eltern zurückzukehren. Yasemins Vater betreibt einen Gemüseladen in Hamburg-Altona, einem Viertel, in dem die Durchdringung des Alltags von Türken und Türkinnen längst Realität ist und nichts Exotisches an sich hat. Der Gegensatz zwischen deutscher Gegenwart und türkischer Tradition und Lebensweise scheint bei ihm versöhnt zu sein. Er kommt damit soweit gut zurecht, wäre da nicht sein Bruder, ein orthodoxer Muslim, der ihn immer wieder mit den traditionellen Werten seiner Heimat konfrontiert. Die Angst vor Zerstörung dieser Werte durch die deut-



**Türken der ersten und zweiten Generation im Exil: Yasemin mit ihrem Vater.**



sche Kultur hat bei ihm zu Abkapselung geführt.

Yasemin besucht mit Erfolg das hiesige Gymnasium und möchte anschliessend Medizin studieren. Das empfindliche Gleichgewicht ihrer beiden Identitäten – als türkische Tochter und als deutsche Gymnasiastin – wird für sie durch die Liebesgeschichte mit Jan gestört und entwickelt sich zu einem unlösbaren Konflikt. Im Gegensatz zu ihren Klassenkameradinnen erlebt sie sich als unfrei und eingeschränkt. Das Aufbegehren gegen die traditionellen Wertvorstellungen ihrer Familie fällt ihr doppelt schwer, da sie

sich mit dieser auch stark verbunden fühlt. Sobald der Vater von der Geschichte Wind kriegt, sieht er seine Ehre bedroht. Yasemin darf ab sofort nur noch in Begleitung ihres Neffen das Haus verlassen. Und Jan, der ihre Situation gar nicht richtig einschätzen kann, muss sich immer mehr einfallen lassen, um Yasemin überhaupt noch zu Gesicht zu bekommen.

Das Drama spitzt sich vollends zu, als Emine, die ältere Schwester Yasemins, in der Hochzeitsnacht den «Unschuldsbeweis» nicht erbringen kann. Die Ehre der Familie gilt als beschmutzt, und Emine wird

vom Vater als Hure verstossen. Unter dem Druck seiner orthodoxen Verwandtschaft versteift er sich immer stärker auf die traditionellen Moral- und Wertvorstellungen seiner Heimat. Vom Studium seiner Tochter will er nun nichts mehr wissen und verbietet ihr auch den Schulbesuch.

Von Emine erfährt Yasemin, dass ihr Schwager in der Hochzeitsnacht impotent war. Da der Schwager sich trotz inständigen Bittens weigert, dem Vater die Wahrheit zu offenbaren, beschliesst Yasemin, dies selber zu tun. Ausser sich vor Wut, sperrt der Vater Yasemin in ihr Zimmer ein. Als die besorgte Lehrerin auftaucht und ihm mit der Polizei droht, falls er seine Tochter weiterhin vom Schulbesuch abhalte, versteht er die Welt nicht mehr, die ihm verbieten will, die Ehre seiner Tochter zu schützen. Die einzig mögliche Rettung seiner Ehre sieht er in der sofortigen Rückführung seiner Tochter in die Türkei. Im letzten Moment, schon unterwegs zum Flughafen, gelingt es Yasemin, mit Hilfe von Jan in die Nacht zu entfliehen, in eine Zukunft, die mehr als ungewiss ist.

Mit «Yasemin» haben Hark Bohm und seine Filmequipe einen spannenden Liebesfilm geschaffen, der in erster Linie durch seine Authentizität und seine unpräzise Erzählweise besticht. Er zeigt einen Konflikt, der überall dort unausweichlich scheint, wo unterschiedliche Kulturkreise mit ihren verschiedenen Moral- und Wertvorstellungen aufeinanderprallen. Veranschaulicht wird dieses Dilemma in der Person der Yasemin und ihrer Familie. Während die Bewahrung der eigenen Tra-

dition die kulturelle Identität der Eltern festigt, ist diejenige der in Deutschland geborenen türkischen Kinder eine gebrochene. Sie fühlen sich weder nur als Ausländer noch nur als Deutsche. Zwischen der Kultur im Elternhaus und derjenigen der deutschen Umwelt liegen Welten. Die durch sie geprägten Gegensätze lassen sich schwer überbrücken. Nur durch Flucht gelingt es Yasemin schliesslich, sich aus diesem Dilemma zu befreien.

Durch die Konzentration der Geschichte auf einen Haupt Handlungsstrang und die straffe, schnörkellose Dramaturgie gewinnt der Film einen flüssigen Rhythmus. Der optimistische Grundton täuscht nicht darüber hinweg, dass die Ausländer/-inenthematik ständig präsent ist. Es ist eine Stärke des Films, dass er nie ins Melodramatische abgleitet, wenn es darum geht, eine unerträgliche Situation realistisch abzubilden.

Hark Bohm ist ein poetischer Liebesfilm geglückt, der nebst dem sorgfältigen dramaturgischen Aufbau und der Feinfühligkeit im Umgang mit der gewählten Thematik auch dank der guten schauspielerischen Leistungen zu überzeugen vermag. ■

---

## KURZ NOTIERT

---

### «Tiparade» abgesetzt

gs. Die «Tiparade» des Fernsehens DRS wird Ende Jahr vom Bildschirm verschwinden und durch eine neue Popsendung ersetzt werden. Dies wurde vom Fernsehen DRS bestätigt. Der Moderator der «Tiparade», Bruno Bieri, wird das Fernsehen DRS verlassen.

Edi Kradolfer

## A Gathering of Old Men

(Ein Aufstand alter Männer)

USA/BRD 1987.

Regie: Volker Schlöndorff  
(Vorspannangaben  
s. Kurzbesprechung 88/283)

Spätestens seit Werner Herzog durch die Arbeitsbedingungen seiner schwarzen Statistinnen bei der Produktion von «Cobra Verde» (ZOOM 24/87) aufgefallen war und der Held des Antipartheitsfilms «Cry Freedom» (ZOOM 6/88) von Richard Attenborough ein Weisser sein musste, zeigt sich, dass das Thema «Unterdrückung von Schwarzen», verfilmt durch weisse Regisseure, problematisch ist. Und auch Schlöndorffs neuer Film scheint zu Beginn in diesbezüglich gefährliche Bereiche abzutreiben.

Es ist ein heisser Herbsttag in Louisiana, Mitte der siebziger Jahre dieses Jahrhunderts. Vor der Hütte des Schwarzen Mathu liegt ein in Notwehr erschossener Weisser. Der alte Mathu nimmt die Tat auf sich, um dem etwa 40jährigen Schwarzen, den der Erschossene verfolgt hat, die Flucht zu ermöglichen. Doch die junge, elternlos aufgewachsene, weisse Gutsbesitzerin Candy, der Mathu wie ein Vater ist, versucht verzweifelt, ihn zu retten – einerseits vor der Familie des Toten, von der zu befürchten ist, dass sie Mathu zu lynchen versuchen werde, und andererseits vor dem Sheriff, der ihn verhaften will. Es gelingt ihr jedoch nur, einen nostalgischen Trupp von 18 mit Flinten bewaffneten, über 70jährigen Schwarzen vor Mathus Hütte zusammenzutrommeln.

Auch in diesem Film also ist es ein weisser Mensch, der den

armen Schwarzen auf die Sprünge hilft. Aber gerade dieser Paternalismus wird in «A Gathering of Old Men» selbst thematisiert. Die liberale Candy kann es schliesslich nicht begreifen, dass Mathu, als die Lage für den Trupp verzweifelt wird, weil der Sheriff allmählich die Geduld verliert, sich festnehmen lassen will. Die beratenden Männer weisen Candy, die sie mit allen Mitteln umstimmen will, freundlich zurück. Doch erst die gewaltsame Entfernung der Streitbaren durch ihren Freund, einen (weissen) Journalisten, gibt den Männern die Ruhe für ihre eigene Entscheidung. Der ebenfalls liberal denkende Journalist versucht, der Frau klar zu machen, dass die Schwarzen nicht nur Hilfe, sondern auch die Freiheit, sich selbst entscheiden zu können, brauchen. Die gegenüber den Schwarzen zwar achtungsvolle Candy fällt hier tief in ein Denkschema aus der Zeit der Sklaverei zurück, und ein Stück versteckter Rassismus bricht aus ihr hervor: Sie bezeichnet die Schwarzen als ihr Eigentum.

Damit ist der Film eigentlich eher ein Film über den Umgang Weisser mit Schwarzen. Dies lässt auch der überraschende Stimmungswechsel der Familie des Toten vermuten: Die lynchbereite Gruppe lässt sich durch einen Sohn der Familie umstimmen, der, ein erfolgreicher Football-Spieler, mit Schwarzen in einer Mannschaft spielen will, und sich deshalb nicht eine solche Rache zuschulden kommen lassen will. Den Lynchzug sieht er als überkommenes Relikt von früher an. Und es sind dann schliesslich nur einige wenige Taugenichtse, die sich aufmachen, um doch noch einen Schwarzen zu hängen.

Die eigentliche Entwicklung im Film erleben die schwarzen Senioren. Bedurfte es zu Beginn des Anstosses durch die weisse



**18 störrische alte Schwarze, angeführt von einer Weissen (Holly Hunter, hinter ihr Woody und Louis Gossett Jr.).**

Frau, so werden sich die Greise allmählich bewusst, welche Kraft und Würde ihre Solidarität hat, und wie gross die Chance ist, für einmal die in Jahrhunderten und ein eigenes Leben lang eingeweitschte Unterwürfigkeit abzulegen. Wie sie am Schluss des Films stolz den Sieg über die lynchbereite Meute und mehr noch den Sieg über die eigene Feigheit feiern, zeigt sich eine Wandlung, die aus der passiven Hinnahme der Unterdrückung in eine hoffnungsvollere Zukunft führen könnte. Da im Film, abgesehen von dem sich schliesslich dem Sheriff stellenden wahren Täter, keine Schwarzen im Alter zwischen 15 und 70 Jahren zu sehen sind, erscheint der Aufstand der alten Männer als ein Strohfeuer: Niemand nimmt ih-

ren Bewusstseinswandel auf. Diese Anlage im Drehbuch – das Fehlen der mittleren Generation – hat jedoch durchaus eine Entsprechung in der Realität, die sich daher vermuten lässt, dass diese Zwischengeneration durch die Arbeitslosigkeit als Folge der Mechanisierung der Landarbeit und durch das Abflauen des Ölbooms gezwungen war, in die Städte des Nordens auszuwandern, wo sie sich bessere Chancen auf dem Arbeitsmarkt ausrechneten. Dort wäre dann auch der eigentlich dramatische Ort des Rassenkonflikts gewesen.

Trotzdem ist dieser Film keine harmlose Südstaaten-Ballade. Einerseits verhindert dies die Kameraführung. Die Kamera bleibt hart an der Geschichte und ihren Protagonisten; es gibt kaum ablenkende Einstellungen über die Zuckerrohrfelder und in den Mangrovensümpfen, die Kamera bleibt vor der Hütte des Mathu, bei den ausharrenden

Männern, ihren zerfurchten Gesichtern. Andererseits ermöglicht die Geschichte aus der Provinz, wo jeder jeden kennt, und somit Verhältnisse und Beziehungen eindeutig sind, ein klares Herausarbeiten der Positionen der Leute zueinander und ihrer Einstellungen. Dies ist denn auch die Stärke des Films, der zurückgeht auf eine Romanvorlage von Ernest J. Gaines, einem Schwarzen, der selbst aus Louisiana stammt.

Bezeichnend für dieses Ausloten der Positionen ist beispielsweise das Bild eines Polizisten, der mit der einen Hand den Aufständischen Früchte reicht und sie mit der Pistole in der andern Hand gleichzeitig bedroht. Oder der Schwarze mit der Flinte in der Hand, der reaktionslos für die unzutreffende Selbstanklage der Tötung des Weissen eine Ohrfeige reaktionslos einsteckt, wo seinesgleichen doch dann und wann trotz ihrer Unschuld gehängt

werden. In der differenzierenden Darstellung der Positionen im heute immer noch aktuellen amerikanischen Rassenkonflikt ist dieser Film in einer unaufdringlichen Weise immanent politisch. Dank einer guten Vorlage ist hier ein Film von weiser Hand über den Rassismus und seine Opfer weitgehend geglückt, ohne über unechte Emotionen zu stolpern, welche die brillant agierenden alten Männer zu Beginn auszulösen drohen. ■

Antonio Gattoni

## Desert Hearts

USA 1985.

Regie: Donna Deitch

(Vorspannangaben

s. Kurzbesprechung 88/280)

Die amerikanische Wüstenlandschaft, früher Männerdomäne einsamer Westernhelden und bevorzugter Schiessplatz nationaler Freiheits- und Kolonisationsmythen, erlebt in Donna Deitchs Off-Hollywood-Produktion «Desert Hearts» eine unerwartete Auferstehung. Anstelle kaltblütiger Pistoleros und heulender Indianer beherrschen plötzlich starke Frauen die Szenerie. Die Männer spielen entweder untergeordnete Nebenrollen oder sind gänzlich von der Bildfläche verschwunden. Die zeitlichen Erosionsteufelnagen beileibe nicht nur am männlichen Dominanzmonument, sondern auch an der steif-puritanischen Einheitsmoral.

Reno, eine Kleinstadt in der Wüste Nevadas, besitzt Ende der fünfziger Jahre den eigenartigen Ruf, ein paradiesisches Zentrum für Scheidungswillige

und Spieler zu sein. Nevada ist zu dieser Zeit der einzige Bundesstaat, der keine Einsatzlimite für Geldspiele kennt und der ferner Spontan-Schnellscheidungen erlaubt. Genau diese Vorteile haben die New Yorker Literaturprofessorin Vivian Bell bewogen, den Zug nach Reno zu besteigen. Nach zwölf Jahren gefühlsleerer Zweckehe, in der sie «immer die richtigen Freunde gekannt, die richtigen Bilder an der Wand gehabt hat», möchte sie sich endlich von ihrem Ehegatten freimachen. Weil sie sechs Wochen warten muss, bis die Trennungformalitäten abgewickelt sind, quartiert sie sich auf einer Ranch ausserhalb der Stadt ein.

Bereits auf der Hinfahrt lernt die beherrscht, aber selbstbewusst auftretende Vivian die junge Cay, Stieftochter der Ranchbesitzerin, kennen. Mit einem furiosen Auto-Stunt – sie fährt auf der Gegenfahrbahn rückwärts neben Vivian her – demonstriert Cay, wild und waghalsig, dass sie sich wenig um «weibliche» Verhaltensnormen schert. Vivian, die sich «schon lange nach etwas sehnt, was man nicht analysieren oder wegdiskutieren kann», fühlt sich sofort von der natürlichen und unkomplizierten Art Cays angezogen. Cay selbst ist fest davon überzeugt, endlich eine Person gefunden zu haben, die zählt, und versucht, mit zielsicherer Hartnäckigkeit Vivian zu erobern, wobei sie keinen Hehl daraus macht, dass sie lesbisch ist.

Donna Deitch erzählt die aufkeimende Liebesgeschichte zwischen den beiden Frauen mit behutsamer Subtilität. Mit weichzeichnerischen Bildern, einem bedächtigen Schnitt-rhythmus, stilvoll eingesetzten Wischblenden, nostalgischer Musik aus den fünfziger Jahren und viel Sinn für Westernromantik schafft sie den sympa-

thisch gezeichneten Frauenfiguren einen atmosphärisch-optimistischen Rahmen, in dem ihre träumerischen Sehnsüchte ungebrochen wahr werden können.

In einem Interview sagte Donna Deitch, sie habe eine Liebesgeschichte zwischen zwei Frauen verfilmen wollen, die nicht automatisch mit dem Selbstmord der Frauen ende, wie dies bisher im kommerziellen amerikanischen Kino meistens der Fall war. Nichts gegen glückversprechende Utopien, doch in «Desert Hearts» scheint mir die glatte Konfliktscheuheit der Geschichte übertrieben. Von einem möglichen Konflikt zwischen gesellschaftlichen Normvorstellungen und den individuellen Bedürfnissen der Protagonistinnen sieht der Film genauso ab, wie er es vermeidet, auf Diskriminierungsängste sexueller Aussenseiter einzugehen. Wenn ich bedenke, dass «Desert Hearts» in den Südstaaten der fünfziger Jahre spielt, kann ich mir schwer vorstellen, dass ein solcher Konflikt nicht stattgefunden hätte. Als Gegenfigur und Vertreterin der traditionellen Werte tritt zwar die Ranchbesitzerin Frances auf, doch ihre Rolle beschränkt sich wegen ihrer labilabhängigen Persönlichkeit auf eifersüchtige Besitzansprüche an die Adresse Cays.

Dramaturgisch wettgemacht wird dieses Manko an differenzierten Problembezügen durch den Spannungsbogen in der behutsam voranschreitenden Beziehung der beiden Frauen, wobei vor allem die ambivalente Haltung Vivians, hin- und hergerissen zwischen leidenschaftlicher Sehnsucht und ratloser Hemmung, den Ausschlag gibt. Als es dann zur erwarteten sexuellen Begegnung kommt, fällt der schüchteren Professorin nichts anderes ein, als «Ich weiss nicht, wie es geht» zu flü-

stern, bevor sie in die Arme der erfahrenen Liebhaberin Cay sinkt. Die sexuellen Szenen sind zwar besonders erotisch angelegt, unterscheiden sich aber in ihrer konventionellen Aesthetik nicht gross, wie von einigen Kritikern behauptet, von den Rollenklischees und der Softerotik heterosexueller Hollywood-Liebesszenen. Dass die dargestellte lesbische Beziehung nicht ins Exotische abfällt, geht einerseits auf die schauspielerische Glaubwürdigkeit der Hauptdarstellerinnen (Helen Shaver und Patricia Charbonneau spielen exzellent) zurück und andererseits auf Donna Deitchs einfühlsames, inszenatorisches Verständnis für die Stimmungen und Gefühle ihrer Hauptfiguren.

Donna Deitch begann ihre Laufbahn als Fotografin. Danach studierte sie Film an der UCLA in Los Angeles und machte bald mit mehreren Dokumentar- und Experimentalfilmen auf sich aufmerksam. «Desert Hearts», ihr Spielfilmdebüt, ist ein unterhaltender, lustvoller Abstecher in eine fiktive Welt, wo Träume wahr werden können. «Gib mir weitere 40 Minuten», ruft Vivian, bereits im Zuge nach New York, der am Bahngeleise stehenden Cay zu. Und Cay springt auf. «Bis zur nächsten Station», fügt sie hinzu. ■

Urs Jaeggi

## Die Dollarfalle

Schweiz/BRD 1987.  
Regie: Thomas Koerfer  
(Vorspannangaben  
s. Kurzbesprechung 88/281)

*Sendetermin:* Sonntag,  
16. Oktober, 20.15 Uhr,  
TV DRS

Teilnahme am illegalen Glücksspiel, die Verwandlung schmutziger Dollars in saubere Schweizer Franken und das Umlegen namhafter Gewinne aus Devisentransfers auf ein fiktives Konto sind die Delikte, die der Anlageberater Dani Roth (Uwe Ochsenknecht) auf dem Kerbholz hat. Die Moral von der Geschichte: Wer sich beim Glücksspiel im Hinterzimmer einer obskuren Gesellschaft in sechsstelliger Höhe verschuldet, braucht sich nicht zu wundern, wenn er am Ende als Gauner mit weissem Kragen hinter Schloss und Riegel landet.

Nur, die Geschichte, die sich der DRS-Hausautor Niklaus Schlienger für das Fernsehen ausdachte, hat keine Moral. Die Dollarfalle, in die Dani Roth eingestolpert ist, hat kein geringeres als Direktor Otto Zwicky (Walo Lüönd) von der «Banktrust» ausgelegt – als Gesellenstück sozusagen für den zu höheren Bankweihen und überdies als Schwiegersohn vorgesehenen Jungbanker. Und weil dieser sich nach Auffassung des

patriarchalischen Chefs elegant aus der üblen Affäre gezogen hat, darf er, statt ins Kittchen zu wandern, mit strahlenden Augen seinem Schwiegervater gegenüberstehen, der ihm zur Beförderung in höhere Kader der Bank gratuliert und ihm mit teurem Champagner zuproestet. Derweil ist Walter Loppacher (Ingold Wildenauer), ein kleiner Mächtiger ganove gesetzteren Alters, der Schmutzarbeiten zu verrichten hat, mit durchgeschnittener Kehle auf der Strecke geblieben, und Christa Kammer (Renate Schroeter), die biedere Vorzimmerdame des Bankhauses, die aus lauter Liebe zu Dani in die Illegalität abdriftet, sitzt mit gebrochenem Herzen da. Auch das gehört zur Unmoral dieser Story.

Nichts gegen Geschichten ohne Moral. Sie haben filmhistorisch ihren ganz besonderen Stellenwert. Sie gehören zu diesem Medium, das wie kaum ein anderes mit der Vorstellungskraft arbeitet; mit dem, was auch sein könnte, wenn man einmal andersrum denkt. Warum denn in aller Welt soll immer das Gute siegen und das Böse auf der Strecke bleiben? Crime doesn't pay? Schau mal in die Welt, und dann merkst du, dass die unmoralischen Geschichten so ganz ohne Moral denn doch nicht sind. Sie kommt bloss durch die Hintertür herein. So ist der schwarze Film in Wirklichkeit eine moralische Institution, und der kleine schmutzige Film – zur Zeit modisch und beliebt – wird es noch werden. Wer immer auch die Absenz von Moral thematisiert, weist darauf hin, dass es eine gibt oder zumindest geben könnte. Das geschieht mitunter sogar mit Absicht.

Thomas Koerfer hat «Die Dollarfalle» inszeniert: handwerklich überzeugend, präzise, stringent. Selten waren am Fernsehen so gute Nachtauf-