

Film im Kino

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Zoom : Zeitschrift für Film**

Band (Jahr): **38 (1986)**

Heft 17

PDF erstellt am: **16.07.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

massen zu wahren. Die englische Kritik wählte bezeichnenderweise «El Cid» zum «Western des Jahres», und für Anthony Mann erfüllte sich in diesem Film die Apotheose seines Helden: Vom einfachen, verletzlichen Mann zum Heroen, zum Mythos und endlich zur Legende. Was nachher kam, bleibt für die Filmgeschichte Nebensache: «*The Fall of the Roman Empire*» (1963), ein kompliziertes Sabotage-im-Krieg-Abenteuer namens «*The Heroes of Telemark*» (1966) und schliesslich der Agententhriller «*A Dandy in Aspic*», der nach einem tödlichen Herzanfall Anthony Manns im Mai 1967 vom Schauspieler Laurence Harvey fertiggestellt wurde.

Die besten der 39 Werke aus der insgesamt 25 Jahre dauernden Schaffensperiode von Anthony Mann sind «Motion Pictures» im eigentlichen Sinn des Wortes, sie leben (fast) ausschliesslich von der Bewegung und vom Bild. Sein filmtechnisches und filmkünstlerisches Glaubensbekenntnis war einfach: «Ich glaube an die bildliche Ausdruckskraft der Dinge.» ■

Urs Jaeggi

Der Pendler

Schweiz 1986.
Regie Bernhard Giger
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 86/257)

«Der Pendler» ist nach «Winterstadt» und «Der Gemeindepräsident» der letzte Teil einer Trilogie sowohl inhaltlicher, geographischer wie auch formaler Natur. Alle drei Filme handeln von Männern, die sich in ihrer Umwelt nicht mehr zurechtfinden. Alle drei Filme spielen in der Stadt Bern und ihrer Umgebung. Und alle drei Filme sind – nicht zufälligerweise – in Schwarzweiss gedreht. Schwarzweiss erlaubt Grautöne, und diese spielen in Bernhard Gigers Filmen eine nicht unwesentliche Rolle. Diese nämlich spielen nicht im hellen Licht der Sonne, sondern in den Randzeiten der Dämmerung, des Übergangs vom lichten Tag zur Finsternis oder umgekehrt. Und sie spielen auch in den Randzonen unseres gesellschaftlichen Daseins, dort nämlich, wo der Mensch aufhört, geborgenes Mitglied einer Gemeinschaft zu sein und beginnt, ein Einsamer zu werden.

Das Dasein in der Randzone, in jenem Grenzgebiet zur Einsamkeit, hat in Gigers Filmen verschiedene Ursachen: Charly in «Winterstadt» ist ein Herumhänger und Säufer, einer, der

sich nirgendwo zuhause fühlt, weil er kein Zuhause hat. Seine früheren Ideale sind verraten worden, und damit mag er sich nicht abfinden. Der Gemeindepräsident wiederum erträgt die Spannung zwischen Schein und Sein nicht mehr. Ihm steht die eigene Ehrlichkeit im Wege. Er muss herausbrüllen, was er ist und was er denkt. Damit manövriert er sich aus einer Gesellschaft, die es nicht verkraften kann, wenn die Tünche von der Fassade gekratzt wird und die wirkliche Farbe zum Vorschein kommt. Und Tom, der Protagonist in «Der Pendler»? Tom ist einer, der beim Versuch, den verkorksten Alltag hinter sich zu lassen, den falschen Weg erwircht hat und sich nun ebenso krampfhaft wie linkisch darum bemüht, einen besseren zu finden. Der falsche Weg, war jener, der ihn in die Drogenszene führte, wo er sich, vor allem um den Eigenbedarf an Stoff zu decken, als Kleindealer betätigte. Dabei hat ihn die Polizei erwischt und eingelocht. Dass er wieder hinauskam, hat nichts – wie gemunkelt wird – damit zu tun, dass man ihm nichts nachweisen konnte, wohl aber damit, dass er sich verpflichtete, den Drogenfahndern Informationen aus der Szene zu liefern. Tom ist ein Spitzel; ein V-Mann, wie es im Fachjargon heisst.

Tom weiss imgrunde ganz genau, dass er dem doppelten Spiel, das er betreibt, auf die Dauer nicht gewachsen ist. Dazu ist er viel zu verletzlich. Aber er sieht im Augenblick keine andere Möglichkeit, aus der Misere zu kommen. Deshalb belügt er nicht nur die Szene, zu der er die Verbindung offenhalten muss, und seine Freundin Su, der er seine üble Tätigkeit verschweigt, sondern auch sich selber. Und so schlittert er von einem krummen Weg auf den andern. Dabei verheddert er sich in einem Netz von



Andreas Loeffel und Bruno Ganz.

Widersprüchlichkeiten und Ausreden, die ihm schliesslich den Blick auf die Realität verbauen. Er merkt gar nicht mehr richtig, in welcher erbärmliche Situation er sich mehr und mehr hineinmanövriert.

In die Realität zurückgeholt wird Tom durch Polizeikommissar Steiner, der endlich Resultate sehen will. Tom rennt mit zwar nun offenen Augen – die Problematik seiner Wahlmöglichkeit zwischen Verlust des eigenen Ansehens durch Denunziantentum oder ernsthaften Schwierigkeiten mit der Polizei ist ihm sehr bewusst geworden –, aber belämmertem Geist ins offene Messer: Einen ganz grossen Deal will er inszenieren und aufliegen lassen, welcher der Polizei den Zugriff auf ein paar Hauptakteure in der Szene ermöglichen soll. Damit, glaubt

er, wäre er ein für allemal aus dem Schneider. Dass er in diesem hohen Poker gleich noch Sus Zuneigung zu ihm in übler Weise auf's Spiel setzt, lässt ihn noch tiefer sinken. Und in der Tat: Tom muss ganz unten durch: Der Coup missglückt, Su steckt in Untersuchungshaft, Steiner sieht weiterhin keine Resultate und deshalb rot, und Tom hat den letzten verbliebenen Rest an Selbstachtung verloren. Su aus ihrer misslichen Lage zu befreien, ist das letzte, was er noch zu unternehmen vermag, bevor er sich verkriecht. Eine zerknitterte Rose in der Hand, Ausdruck eines unbeholfenen Entschuldigungsversuchs und der Unfähigkeit, diesen in Worte zu kleiden, macht er sich auf ins Polizeipräsidium.

Hat Giger in seinen beiden früheren Filmen die Protagonisten die ausweglose Situation quasi quittieren lassen und die

Filme damit beendet, so wählt er in «Der Pendler» einen anderen Schluss: Tom bleibt im Gegensatz zu Charly und dem Gemeindepräsidenten nicht allein. Su streckt ihm die Hand entgegen, gibt ihm eine neue Chance. Ob Tom sie nutzen wird, bleibt offen. Aber er ergreift sie zumindest. Die Rose, von der er zu Steiner sagt, er brauche sie, um sich an etwas festhalten zu können, wirft er weg und eilt Su nach. Hat er endlich den richtigen Weg gefunden? Die Rose hat in der Schlusseinstellung der Dealer in der Hand. Sie ist das einzige, woran dieser sich festhalten kann ...

So erfolgreich wie «Der Gemeindepräsident» wird Bernhard Gigers neuer Film, wenn nicht alles täuscht, nicht werden. Die Premiere in Locarno auf der Piazza Grande war allerdings mit zu hohen Erwartungen belastet, als dass sie ein zuver-

lässiges Bild über eine mögliche Publikumsreaktion zu vermitteln vermochte. «Der Pendler» wurde mit höflicher Reserviertheit aufgenommen, und erste Kritiken zeigten, dass der Film nicht unumstritten ist. Verwunderlich ist dies nur bedingt. Im Gegensatz nämlich zu «Der Gemeindepräsident», wo sich Identifikation mit einem vertrauten schweizerischen Durchschnittsalltag und einer Politikerfigur lokal-biederem Zugschnitts leicht einzustellen vermochte, spreizen sich die Charaktere in «Der Pendler» massiv gegen eine allzu bereitwillige Vereinnahmung. Vor allem die Person von Tom, übrigens von Andreas Loeffel mit wacher Präsenz und hintergründiger Intelligenz gespielt, ist viel zu ambivalent, als dass sie sich zur raschen Identifikation anböte. Pendler nämlich ist Tom nicht nur zwischen Drogenszene und der Polizei, sondern auch zwischen seinen wechselnden Befindlichkeiten: mal offen heiter, dann wiederum bitter und verstockt, mal fröhlich und gesellig, mal bis zum Gehtnichtmehr introvertiert, mal voller Lebenslust und gleich darauf resigniert und abgeschlafft, lässt er sich so leicht in kein Schema pressen, das gängigen Vorstellungen entspricht. Er ist eine überaus komplexe und deshalb auch komplizierte Erscheinung, die keine einfache Sympathiebezeugung zulässt, und die einen selbst dann immer wieder ärgert, wenn man sich ihr insgeheim angenähert hat.

Ähnlich vielschichtig charakterisiert wird auch Su, von Elisabeth Seiler eher verhalten, aber dennoch präzise dargestellt. Warum sie den arbeitslosen Tom bei sich aufnimmt, die Miete für die Wohnung allein bezahlt, sich anlügen und betrügen lässt, um zuletzt doch noch zu ihm zu stehen, erklärt sich nicht aus der filmischen Analyse

ihrer Psyche, sondern über eine ihrer Figur innewohnende Emotionalität, die Giger nur zögernd und überaus behutsam ausspielt. Sein Spiel mit den Veratzstücken des Kinos hat nie nur Selbstzweck. Er formt es zu Metaphern einer inneren Gefühlswelt, die in reichem Masse erfährt, wer die Bilder zu lesen und zu deuten vermag.

Nicht aus seinen Worten und nicht aus einem Handeln erklärt sich denn auch das Elend einer weiteren Hauptfigur dieses Films, des Kommissars Steiner, dessen Verkörperung durch Bruno Ganz überaus genau den Intentionen Gigers folgt. Das Laute an ihm, die Sprüche, die er klopft, sein forsches Auftreten bilden die Fassade, hinter der Steiner seine eigene Verletzlichkeit verbirgt. Er hat sich zwar – im Gegensatz zu Tom – für eine Seite entschieden, doch Halt hat er dabei keinen gefunden. Seine Seelenverwandtschaft zu dem, den er aus dem Knast befreit, um ihm die Schmutzarbeit des Denunziens zuzuweisen, wird nur allzu deutlich, wenn er sich in der tristen Atmosphäre einer verlassenen Beiz zusammen mit einer Frau betrinkt und dann im Windfang ruppig das rasche sexuelle Erlebnis sucht – Perversion der Liebe zur Triebbefriedigung. Bilder eben sind es, die diesen Zustand beschreiben, Bilder, die mehr sagen und betroffener machen als lange Erklärungen. Pio Corradi hat sie für Bernhard Giger wiederum kongenial eingefangen.

Von den Schauspielern, die sich in diesen Bildern bewegen, zu Charakteren werden müssen, wird viel verlangt; nicht zuletzt, dass sie die atmosphärische Dichte der gewählten Bilder nicht zerstören. Gerade in dieser Beziehung hat mir die Besetzung der Rolle von Toms Tante – einer Schlüsselfigur des Films, weil sie über Toms Vergangen-

heit entscheidendes aussagt – mit Anne-Marie Blanc zu etlichen Bedenken Anlass gegeben; zu Unrecht, wie sich jetzt herausstellt: Anne-Marie Blanc gibt die Tante, die als einzige der Familie eine Beziehung zu Tom aufrecht zu erhalten vermag und für ihn so etwas wie eine Vertrauensperson ist, ohne jene schrillen und aufgesetzten Töne, fern aller Outriertheit, die in einigen Filmen der letzten Jahre so an die Nerven ging. Im Gegenteil: als Apothekerin im mittelständischen Dorf, Autorität und Fürsorge in einem, gewinnt sie schauspielerische Dimensionen, die man ihr kaum mehr zugetraut hätte, und es fällt denn auch nicht schwer, ihr die fast mütterliche Sorge um den zwar geliebten, aber auf Abwege geratenen Neffen abzunehmen.

Schade nur, dass Giger sie im späteren Verlauf des Filmes unnötigerweise noch nach Bern holt, wo sie im Korridor des Polizeipräsidioms in chargierter Form ihrem Missbehagen über Toms Verhalten Ausdruck verleiht und prompt die Glaubwürdigkeit verliert. Das überhaupt ist eine der Schwächen in Gigers neuem Film: Als ob er der atmosphärischen Dichte seiner Bilder und ihrer Aussage nicht traute, doppelt er mit gelegentlich kräftigen Fingerzeigen nach, die in ihrer faustdicken Auftragung die Sensibilität des Filmes stören.

Trotzdem: Die subtile Vielschichtigkeit der Geschichte, der Bilder und der Dialoge – die zumindest für Berner Ohren weit träfer sind, als manche Kritiker es wahrhaben wollen – verhelfen dem Film zu einer Dimension, die weit über das Vordergründige des roten Fadens hinausweist. Gewiss, «Der Pendler» ist *auch* ein Film über die Drogenszene in einer Provinzstadt, ist *auch* ein «film noir», der übrigens exzellent mit

dem Milieu, in dem er handelt, spielt. In erster Linie aber erzählt Bernhard Gigers neuer Film eine Geschichte von Menschen, die auf der Suche nach ihrer persönlichen Identität den Halt verloren haben und nun verzweifelt Boden unter die Füsse zu kriegen versuchen. Boden unter den Füssen: Was man sich darunter vorstellen kann, singt Polo Hofer im eigens für den Film kreierten Song «Wenn i hei chume». Die Sehnsucht nach einer intakten Welt, nach einer Heimat, die im Liedtext zum Ausdruck kommt, kontrastiert in seltsamer Weise zur Stimmung in der Disco, in der Toms fieser Deal seinen Anfang nimmt. Introvertiert wiegt sich da jeder für sich im Takt, ohne den andern wahrzunehmen. Heimat aber, so zeigt Bernhard Gigers «Der Pendler», entsteht allenfalls dort, wo zwei Menschen sich begegnen und über alles Versagen hinaus für einander da sind. Die scheinbare Abgedroschenheit der Botschaft widerlegt nicht ihre Wahrheit. ■

Matthias Loretan
Eva Pruschy

Anne Trister

Kanada 1986
Regie: Léa Pool
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 86/233)

I.

«Les Suisses vont jusqu'à la gare, mais ils ne partent pas» (Die Schweizer gehen bis zum Bahnhof, aber sie reisen nicht ab). Martin Schaub greift in seinem Buch über «Themen, Motive, Obsessionen und Träume des neuen Schweizer Films von 1963 bis 1983» (Untertitel) diese

Äusserung des französischen Schriftstellers Boris Vian auf, differenziert sie und bricht ihre hämische Spitze. Der Zürcher Filmkritiker gibt seiner Auseinandersetzung mit dem einheimischen Filmschaffen den programmatischen Titel «Die eigenen Angelegenheiten». Er zeigt dort unter anderem auf, dass die Vertreter des noch jungen Mediums selten mit Auswanderung drohten. Die Kunst-Reiselauferei kam den Filmemachern verdächtiger vor als ihren Schriftsteller-Kollegen, die sich in den letzten 200 Jahren so viel «Weltgewinn» vom Abreisen versprochen und die von Gottfried Keller bis Albin Zollinger die Engnis der Enge beklagten. Nicht dass die Filmemacher diesen Druck nicht auch verspürten, aber sie sagen nur: Lasst uns hier arbeiten, es gibt noch soviel zu tun.

In einem gesonderten Kapitel geht Schaub dem im Schweizer Film ständig wiederkehrenden Motiv des «Abfahrens» nach. Von den Autoren und ihren Figuren aus gesehen, hat Wegfahren fast immer etwas mit Desertion zu tun, mehr jedenfalls als mit Verwirklichung einer Lust. Die in ihrer Gewohnheit fest verschraubten, von Fernweh geplagten «Helden» spiegeln das prekäre Verhältnis ihrer Autoren zur Schweiz als Heimat. «Ihr begegnet man nicht mit Flucht; die selbstgefällig gewordene Gemeinschaft braucht den Widerspruch jener, die das Malaise zuerst verspüren» (S. 52). Dahinter steht eine Haltung der Solidarität, ja eine politische Option.

Das Motiv der Hassliebe zur Heimat lässt sich eindrücklich in den Filmen von Alain Tanner verfolgen: schon fast klassisch in «Le retour d'Afrique», variiert in der Skepsis gegenüber dem schillernden Abdampfer in «Dans la ville blanche», pessimistisch beschwörend in «No

Man's Land». Der Wille, Verantwortung zu übernehmen, und die kritische Auseinandersetzung mit der ungeistigen Immobilität haben diese Werke geprägt. Das Beanstandete hat sich sogar in seiner kritischen Negation durchgeschlagen: Die fahrigten Bewegungen der Figuren kurz vor dem Stillstand im «Niemandland» sind ein Beispiel dafür. Die innere Konsequenz dieser Entwicklung wird von den einen als Reflexion auf eine zunehmend auswegslosere gesellschaftliche Lage verstanden, von anderen als Wehleidigkeit enttäuschter Polit-Visiönäre verhöhnt. Jüngere Generationen im neuen Schweizer Film etwa entwerfen naivere, radikal subjektive Bilder, die sie einer grauen und unwirtlichen Gesellschaft trotzig und ungeschützt entgegenhalten.

II.

Léa Pool, 36jährig, würde von ihrem Alter her eine Zwischenstellung einnehmen: zwischen den Pionieren des neuen Schweizer Films und jenen, die als «Nachwuchs» sich von ihren ins Alter gekommenen Vorgängern abgrenzen. Sie würde – doch die aus dem Bergell stammende und in Lausanne aufgewachsene Sekundarlehrerin emigrierte 1975 nach Kanada, wo sie für sich eine Möglichkeit entdeckte, auf der Universität das zu erlernen, was sie als Amateurin bewunderte: das Filmemachen. Nachdem ihre ersten Arbeiten gut aufgenommen wurden, blieb sie in Kanada, statt die Schweizer Romandie wurde das Québec, die französischsprachige Provinz im mehrheitlich englisch sprechenden Kanada, ihre neue Heimat.

Auch Anne Trister, die etwa 25jährige Titelfigur aus Léa Pools jüngstem Film, fliegt über das grosse Wasser. Diese Parallele zwischen der Biografie der Autorin und der Spielfilmhand-



lung ist vermutlich nicht die einzige, bezeichnet doch Léa Pool ihr Werk als stark persönlich gefärbte Auseinandersetzung mit eigenen Lebensfragen.

Der Aufbruch aus der Schweiz wird dramaturgisch nicht ausgespielt. Kein Pathos kommt auf. Die Reise ist wie selbstverständlich, ein kurzer Sprung, eine Zäsur zwischen zwei Lebensphasen. Ein riesiger Vogel trägt Anne in seinem Bauch über den grossen Teich. Auf der anderen Seite kann sie neu geboren werden.

Die Kosmopolitin Anne findet drüben Vertrautes. Interkontinental ist der gute Geschmack der Yuppies, der young urban people: ihre gepflegten Wohneinrichtungen, ihre ausgesuchten, lässigen Garderoben, ihr natürliches Make-up. Die locker gedrechselte Maskerade ist aber nur eine äussere Gemeinsamkeit. Entsprechungen zwi-

schen der Neuen und Alten Welt gibt es auch in der Konstellation der Figuren sowie im Motiv der rohen «Höhlen», in denen Anne ihr Inneres nach aussen kehrt und eine Folie für ihre Empfindungen findet.

Und doch ist drüben auch alles anders, so als ob der Flug über das Meer Anne verändert hätte. Am anderen Ufer angekommen, ist sie radikal auf sich selbst verwiesen. Mit ihrem Ortswechsel vollzieht sie eine lebensgeschichtliche Entscheidung, die in ihrer Entwicklung vorbereitet war. Ausgelöst wurde der Entschluss zur Emigration durch den Tod des Vaters. Dieser Schnitt durch familiäre Bande lässt Anne in eine tiefe Trauer fallen. Mit diesem Trennungsschmerz beginnt der Film. Der erste Blick fällt auf eine Frau, abgekehrt von der Kamera und nackt in ihrem Heulen bis zur Erschöpfung hinge-

Hugues Quester und Albane Guilhe.

geben. Dann wird – in wenigen suggestiven Szenen gerafft – das Ende einer Lebensphase zusammengefasst: Das Haus des Vaters, Ausbildung und Gewohnheit bilden keinen Halt mehr. In der Schweiz lässt Anne einen Freund zurück sowie eine Mutter, die sie nicht ziehen lassen kann, weil das Gewissen sie plagt, ihre Tochter zu wenig geschützt und geborgen zu haben.

Anders als die spröde und zehrende Mutter vermag die mütterliche Freundin Alix Anne Obdach und Halt zu bieten, sie in ihrem Schmerz zu umfassen und zu trösten. Umgekehrt wird Alix durch die fordernde Zärtlichkeit von Anne gefordert, der Jüngeren nicht nur helfend beizustehen, sondern einzutauchen in eine ungestüme Liebe, in der sie sich verschenken, aber auch empfangen kann.

In ihren fürsorgenden Eigenschaften ist Alix weiter charakterisiert durch ihre Rolle als Kinderpsychiaterin. Als institutionalisierte Helferin mit einer technisch unterkühlten Therapie behandelt sie etwas glück- und erfolglos Sarah, ein widerspenstiges Kind mit autistischen Zügen. Obwohl das liebesbedürftige, gefährdete Mädchen durch die Hilfe von Alix ganz anders berührt wird als Anne, gibt es vielfältige Bezüge zwischen ihnen. Anne und Sarah treffen in einer kurzen zufälligen Begegnung aufeinander, in der sich die beiden auch äusserlich ähnlichen Figuren ob einer Wunde spontan verstehen. Ihre Seelenverwandtschaft wird aber auch durch eine einfallsreiche Parallelmontage sowie durch die Zuordnung von gemeinsamen Motiven (gefangene Räume, Malaktionen, Zerstörungen, rote Farbe) herausgearbeitet.

Es ist kaum zufällig, dass Anne bei ihren ersten Schritten ausserhalb des väterlichen Landes ihren zurückgelassenen Freund Pierre nicht einfach mit einem anderen auswechselt. Zwar kommt es zu einem kurzen Aufriss eines fremden Mannes, aber diese Begegnung bleibt Episode, eine trotzige Reaktion auf Alix' Abweisung. Pierre ist der einzige, der Anne in ihre neue Welt nachreisen darf. Freilich muss er dort erkennen, dass Anne ihre Identität nicht an der Seite eines Mannes sucht, weder an der seinen noch an der eines anderen. Sie ist vielmehr ausgezogen, um zuerst einmal sich selbst zu suchen, und entdeckt dabei auch ihre männlichen Seiten. Diese Abwendung respektive Konzentration muss nicht definitiv sein. Doch bevor sie jemandem treu sein kann, muss sie es sich selber sein. Pierres verklausurierte Aufforderung, zu ihm zurückzukehren, («Es wäre eine ungeheure Verschwendung, wenn

wir uns nicht wieder fänden») ändert Anne gegen den Schluss des Films ab, indem sie das «wieder» durchstreicht und die Notiz auf dem Zettel als Vermächtnis an Alix zurücklässt.

III.

Anne Trister ist eine durch und durch unpolitische Figur, sie richtet sich eigenartig unkritisch in ihren gesellschaftlichen Verhältnissen ein. Gerade in dieser Haltung verkörpert sie einen aktuellen Prototyp: eine Figur, die ihr Leben als Gesamtkunstwerk gestalten will. Der ästhetisierende Lebensentwurf trägt narzisstische Züge, Anne ist verletzlich, reagiert auf Enttäuschungen masslos und überspannt. Die Trennung von ihrem Vater reisst in ihr eine Leere auf, die sie auszufüllen sucht. Ihre Gefühle schießen aus, sie tritt in das Leben anderer Menschen ein, saugt ihre Liebe aus, stiehlt ihre Energie. Was sie anrührt, will sie sich einverleiben. Sie droht sich zu erschöpfen; sich zu verlieren in die Grenzenlosigkeit, die sie gestalten will.

Annes Haltung birgt allerdings auch ein Versprechen: ein intensives und freiheitliches Leben. Ihre Unabhängigkeit und Vitalität, ihre schöne Gestalt scheinen just in jenen Momenten besonders eindringlich auf, in denen Anne um ihre Zerbrechlichkeit weiss. Besonders eindrücklich geschieht dies in den schmucklosen Aussenaufnahmen am Schluss des Films, in denen Anne, aber auch Sarah und Alix, irgendwie verloren, ja erschöpft für einen Augenblick sich von ihrer Anstrengung auszuruhen scheinen.

Es ist das Verdienst von Léa Pools Film, die Doppelwertigkeit dieser Identität zu reflektieren und sie durch die Ernsthaftigkeit des Zugriffs und die künstlerische Verdichtung der Gefahrenzone des bloss Modischen zu entziehen. Geschickt

nutzt die Autorin die Metaphorik der Räume. Auf die Opposition in der geografischen Struktur haben wir bereits hingewiesen. Zur Schweiz und zu Kanada kommt in der Rahmenhandlung die Wüste hinzu, der Ort, wo das Grab von Annes Vater steht und den sie schliesslich selber aufsucht. Die Wüste ist die Stätte des Todes, sie ist aber auch der Ort einer radikalen Unbehaustheit, einer nomadenhaften Existenz; ein Zeichen jüdischer Heimatlosigkeit, die gerade durch die Wüstenwanderung, durch das bewusste Hineinnehmen dieses Symbols ins Leben zu einer regenerierenden Kraft werden kann.

Der Sand als immer wiederkehrendes Motiv deutet nicht bloss auf eine Störung im Getriebe, auf eine Auflösung des gestylten Arrangements. Das Element der Wüste steht sinnbildlich eher für Annes charakteristische Eigenheit: Sie kann und darf ihre Identität nicht auf festen Grund bauen, sie muss sich vom Wind treiben lassen; die unerträgliche Leichtigkeit des Sandes weckt die Phantasie, sich ständig neu zu erfinden; sie warnt vor der Gefahr, in alle Richtungen zerstreut, aber auch versteinert zu werden. Beides bedeutet den Tod, den Tod eines ungestalteten Lebens.

Das Loch des banalen alltäglichen Sterbens, diese unendliche Leere muss Anne ausfüllen. Als Künstlerin kann sie nicht einfach vorhandene Perspektiven nachzeichnen, die Begrenzung des Bildrahmens akzeptieren. Ihr immenses Atelier in Québec begreift sie nicht als Werkstatt, in der Kunst für andere, für die öffentliche Auseinandersetzung entstehen soll. In narzisstischer Manier malt sie eine verwahrloste Feuerwehrtasche aus. Aber selbst noch diese Raum-Installation ist zu eng. Anne gestaltet sie als Trompe-l'œil. Der mehrdeutige

Gebrauch der Perspektive verwischt Konventionen der Wahrnehmung. Die Augentäuscherei öffnet Durchblicke in imaginäre Räume, lässt Rahmen bersten, Grenzen sprengen. Und schliesslich muss auch dieses faustisch vermessene Unterfangen scheitern: Der Augenblick der in die Unendlichkeit schiesenden Explosion ist nicht darstellbar. Der vermeintlich grenzenlose Raum wird (fast) zur Grabkammer. Dass Anne darin nicht umkommt, ist der reflektierten Erzählerin Léa Pool zu verdanken. Wie zufällig knüpft sie die Schicksalsfäden so, dass Anne (und mit ihr die Betrachter) durch die Zerstörung des tödlichen Environnements von aussen die Möglichkeit offenbleibt, diese Fügung (später) zu verstehen. Die Einsicht in die eigene Unzulänglichkeit in die der anderen lässt Grenzen nicht nur als Beleidigung des angestregten Selbst erfahren. Damit Trennungen überwunden und Grenzen verschoben werden können, wird Anne wohl die vernachlässigten Schattenseiten ihrer Persönlichkeit – soziale Geduld sowie nachsichtige Gelassenheit sich selber gegenüber – aufzuhellen haben. ■

Guido Münzel

Ronja Rövardotter

(Ronja – Räubertochter)

Schweden/Norwegen 1984
Regie: Tage Danielsson
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 86/260)

«Ich möchte gerne, dass alle meine Filme Kinderfilme und Filme für Erwachsene sind», sagt Regisseur Tage Danielsson. Ein hoher Anspruch in einer Zeit unterschiedlicher Wert-

vorstellungen und Lebenswelten, voller Konflikte unter den Generationen. Ich jedenfalls bin mir bewusst, diesen Film mit den Augen eines Erwachsenen zu sehen. Ich kann nicht anders.

Gewitterstürme toben in der Geburtsnacht Ronjas, der Tochter der Lovis und ihres Gatten, des Räuberhauptmanns Mattis. Die rauhebeinige Räuberhorde ist ausser sich vor Freude. Ihr Leben ist geprägt durch feuchtföhliche Feste, Raubzüge, vor allem aber durch die Machtkämpfe mit der feindlichen Räuberbande unter dem Hauptmann Borka. In der gleichen Nacht spaltet ein gewaltiger Blitz die Mattisburg entzwei. Fortan klafft ein schrecklicher Höllenschlund zwischen den Teilen. Eines Tages wird der von Mattis verlassene Burgrest durch die Mannen Borkas besetzt, die sich vor den Landsknechten in Sicherheit bringen müssen. Diese Frechheit treibt die Feindschaft zwischen den Sippen auf den Höhepunkt.

Im Alter von elf Jahren erforscht Ronja – inzwischen zu einem schlaunen, neugierigen Mädchen herangewachsen – die Umgebung der elterlichen Burg. Auf ihren Streifzügen durch den Mattiswald, zu reisenden Wasserfällen und Flüssen lauern ihr allerlei Gefahren, denn geheimnisvolle Wesen treiben sich überall herum: Graugnome und Rumpelwichte. Die Wilddruden, krallige Vogelwesen, sind besonders heimtückisch. Am Höllenschlund lernt sie Birk, den gleichaltrigen Sohn Borkas kennen. Schnell überwinden die Kinder das gegenseitige, durch den Familienzwist geprägte Misstrauen. Gemeinsam durchstreifen die Kinder die Wälder, freuen sich an den Geheimnissen der Natur, die voller Tücken ist und gegenseitigen Beistand erfordert. Sie müssen sich heimlich treffen, da Mattis und Borka stur an ih-

rer Feindschaft festhalten. Eine innige, zärtliche Freundschaft wächst zwischen den Kindern, nichts kann sie auseinanderbringen: Als Mattis Birk eines Tages gefangen nimmt, um Borka zum Verlassen der Burg zu zwingen, steht Ronja ihrem «Bruder» bei und wird darauf von ihrem Vater verstossen. Die Kinder fliehen und richten sich den Sommer über in einer Bärenhöhle ein.

Mattis lebt seit der Trennung von seiner Tochter ein qualvolles, sinnloses Leben. Endlich bittet er sein Kind, nach Hause zurückzukehren. Ronja willigt unter der Bedingung ein, fortan niemals mehr von Birk getrennt zu sein. Durch die Freundschaft der Kinder gezwungen, finden die beiden Sippen einen Weg, sich miteinander zu versöhnen.

Astrid Lindgren hat ihre Romanvorlage selber in das Drehbuch dieses Films umgearbeitet, wie bei allen ihren Romanverfilmungen der letzten zwanzig Jahre. So erkennt man vertraute, charakteristische Figuren und glaubt, diese schon einmal sprechen gehört zu haben. Viel traditionelles nordisches Brauchtum, Tänze und Gesänge sind in die Handlung eingeflochten, wobei sie durch die deutsche Synchronisierung vermutlich einiges an Intensität eingebüsst haben.

Der Film wurde unter einem hohen finanziellen Aufwand von umgerechnet 6,5 Millionen Franken hergestellt. Dieser enorme Etat kam vor allem den Spezialeffekten zugute. Die Tricks jedoch sind rücksichtsvoll und unaufdringlich in herrliche Naturaufnahmen nordischer Wald- und Flusslandschaften eingebettet.

Welten, die sich auseinanderleben: Da sind die Erwachsenen, an eingefahrenen Traditionen festhaltend, rivalisierend um Machtpositionen und Herrschaft. Doch sie wirken nicht

unsympathisch, diese bärtigen, rauhen Räubergesellen. Ihre zeitweilige Unbeholfenheit versöhnt.

Diesen Erwachsenen setzen die Kinder ihre eigenen Lebensinhalte entgegen, eine abenteuerliche, sich stetig verändernde Welt voller Geheimnisse und Gefahren, die Welt der Heranwachsenden. Für Ronja und Birk gelten andere Werte als für ihre Eltern: Liebe zum Menschen und zur Natur. Verständnis und gegenseitige Unterstützung prägen den Umgang der Kinder untereinander. Lovis und der zahnlose, grossväterliche Glatze-Per können dies wohl noch am besten verstehen.

Der Film ist eine Absage an die Gewalt und ein Einstehen für die Liebe. Kinder sind Botschafter dieser Liebe. Zwar

Hanna Zetterberg als Ronja und Dan Hafström als Birk.

streiten sich auch Ronja und Birk, aber sie sind nicht stur und suchen nach schnellen Wegen zur Versöhnung. Ihre innige und entschlossene Zärtlichkeit muss auch die Erwachsenen beeinflussen. Astrid Lindgren glaubt fest an die Kraft der Kinder, die Erwachsenen zu verändern – falls sich Menschen überhaupt verändern lassen. Im Märchen ist dies möglich.

Mir hat dieser Film gefallen. Die Erwachsenen haben ihn ausgezeichnet. 1985 erhielt er an der Berlinale den Silbernen Bären für seine «besondere Phantasie». «Ronja – Räubertochter» ist sicher und vor allem auch ein Film für Kinder. Ob er letztlich ihre Phantasie anzuspornen und sie in die vertraute Märchenwelt zu versetzen vermag? Ein abschliessendes Urteil darüber muss ich den Kindern selber überlassen. ■

Waseem Hussain

Geld oder Leber

BRD 1986.

Regie: Dieter Pröttel
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 86/252)

Wieder einmal ist das Ehepaar Mike und Susie Juing (s. «Dallas»-Familie Ewing) pleite. Weder der eine noch der andere Ehepartner ist berufstätig, die sinnlose Malerei Mikes (Mike Krüger) brachte dem jungen Paar bisher nur ein Löhnchen weit unter dem Existenzminimum. Beiden ist klar: Es muss etwas geschehen! Denn ihr innigster Wunsch ist es, für alle Zeiten sich zu sanieren.

Leichter gesagt als getan? – Nicht für die Juings! Spontan betreten sie eine Bankfiliale, be-



Mike Krüger
und Ursela Monn.



waffnet mit Wasserpistolen, und fordern traditionsgemäss das gesamte Geld. Doch ihr allzu unprofessionelles Auftreten beeindruckt die in der Bank Anwesenden in keinerlei Hinsicht, worauf die «Möchtegern-Bonny-and-Clydes» jählings die Flucht ergreifen müssen. Nach diesem und weiteren gescheiterten Überfällen auf Geldinstitute lassen sie sich notgedrungen zum billigen und ebenso ungekonnten Strassenraub herab.

Doch sehr bald kehren sie zu ihrem Lieblingsspiel «Bankraub» zurück, dessen Spielregeln sie anscheinend immer noch nicht begriffen haben. Und als schliesslich jede Hoffnung auf Reichtum aufgegeben ist, geschieht jener zunächst glückliche, später aber verhängnisvolle Unfall: Mike zerschlägt versehentlich das Schaufenster eines Juweliergeschäfts mit seiner Luchttüte. Take the jewellery and run – jetzt heisst es flüchten! Ab um die Ecken und durch die Strassen in eine Metzgerei, wo der kostbare Schmuck in

eine Gans gestopft – und leider auch dort vergessen wird.

Es beginnt eine lächerliche und scheinbar endlose Jagd nach einer mit teuerstem Schmuck gefüllten Gans. Am Ende dieser Hetzerei stellt sich heraus, dass die Nonnen eines Klosters die kostbare Füllung untereinander verteilt haben – und wer beraubt schon guten Gewissens Nonnen? So kehren Mike und Susie (Ursela Monn) auf den Boden der Nüchternheit zurück, um von nun an ein Leben in «geordneten Verhältnissen» zu führen.

Dieser Blödel-Action-Film aus der Küche von Ulkmeister Mike Krüger und Regisseur Dieter Pröttel ist ein weiterer Versuch, sich der Gattung der Filmkomik zu nähern. Obschon die Story ein altes, sehr verbrauchtes Thema mit einem scheinbaren Happy-End benutzt, unterscheidet sich «Geld oder Leber» in einigen wesentlichen Einzelheiten von seinen Vorgängern.

Es sind dies zunächst Unterschiede technischer Art. Spannende und interessante Bilder

entstehen durch das Zusammenspiel von Kameraführung, Dekors und Beleuchtung; und genau diesem Phänomen haben die Filmemacher diesmal mehr Sorgfalt und Aufmerksamkeit gewidmet. Der intensivierten Detailarbeit sind so ausgezeichnete Bilder zu verdanken, wie beispielsweise in jener Szene, in der das Ehepaar zwischen Schutt, Wohnzimmergärtchen und Unordnung auf ihrer Insel (ihrem Bett) sitzen. Eine ebenfalls sehr gelungene Sequenz ist der Einbruch in die Wohnung der Müllers, in der Mike durch seine sehr unbeholfenen und unkontrollierten Bewegungen die Zimmereinrichtung zunichte macht. Diesem durchaus positiven Novum ist die absolut misslungene Montage der einzelnen Einstellungen entgegenzuhalten. Die Suche nach einem Rhythmus bleibt erfolglos, ebenso wenig (und gerade deswegen) ist ein durchgehender Faden un auffindbar. Die beschriebenen Bilder verlieren fast gänzlich ihre Wirkung dadurch, dass sie viel

zu lange gehalten werden, d. h., dass beinahe am Ende jedes interessanten Bildes der Effekt hilflos hängenbleibt.

Eine gewisse Komik besitzen die neuen und treffenden Witze, welche den Filmmachern eingefallen sind. Doch selbst diese werden unzureichend pointiert eingesetzt, so dass der Zuschauer nur selten beherzt lachen kann. Die zahlreichen alten Gags wirken nur mässig, obschon sie neu verpackt wurden.

Gestützt werden diese Komikversuche – nebst den genannten Kniffen technischer Natur – von Mike Krügers Tollpatschvisage, seinen mimischen Fähigkeiten und seiner Gestik. Mit dabei ist Österreichs Popstar Falco, der eine denkbar einfache Rolle zu spielen hat, nämlich sich selbst. Er eignet sich aber doch eher für Video-Clips als für Ulkfilme. Ganz ausgezeichnet spielt Ursula Monn («Ein Mann will nach oben») die Rolle der Susie Juing. Sie überzeugt kraft ihrem grossen schauspielerischen Talent, wovon auch der Film auf breiter Ebene lebt. ■

Waseem Hussain

Invaders from Mars

(Invasion vom Mars)

USA 1986.

Regie: Tobe Hooper

(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 86/253)

Es kommt immer wieder vor, dass ein alter Film neu inszeniert wird. Dazu gehört nun auch «Invaders from Mars» von Tobe Hooper («Poltergeist I»), eine Neuauflage des 1953 entstandenen gleichnamigen Horrorstreifens von William Cameron Menzies.



Die alte Geschichte wird wieder aufgerollt: David Gardner (Hunter Carson), Science-Fiction- und Weltraumfreak, träumt von einem gewaltigen UFO, das hinter dem eigenen Hausgarten landet und sich in den Boden hineingräbt. In seinem Traum erwacht er schweissgebadet, rennt zu seinen Eltern und erzählt ihnen von seiner Beobachtung. Die schlaftrunkenen Eltern aber halten alles für einen bösen Traum, zumal sich draussen inzwischen alles wieder beruhigt hat. Der liebe Papa (Timothy Bottoms) versichert seinem Sohn allerdings, er würde gleich bei Sonnenaufgang nachschauen gehen. Als dieser am nächsten Morgen von seiner Erkundungstour zurückkehrt, hat sich sein Benehmen merklich verändert – und er hat eine kleine, runde Wunde im Nacken.

Von nun an tun sich mysteriöse Dinge. Davids Vater will ihn zu jener besagten Stelle führen, scheitert aber in seinem Vorhaben; zwei Polizisten, die auf dem von David geschilderten Landungsort des UFOs nach seinem verschwundenen Vater suchen, kehren ebenfalls sonderbar verändert zurück; und

ähnlich geschieht es mit Davids Freundin Heather und ihrem Vater, ihrer Lehrerin und zwei Angestellten der NASA. Ihre Gemeinsamkeit: Sie alle tragen dieselbe Wunde im Nacken.

In seiner Verzweiflung klammert sich der junge Gardner an die Sanitätsschwester seiner Schule, welche auf Anhieb viel Verständnis für ihn aufbringt. Gemeinsam machen sie sich auf die Suche nach einer Erklärung für die sonderbaren Ereignisse. Sie stellen jedoch bald mit Entsetzen fest, dass sie zu zweit völlig machtlos den Martianern gegenüberstehen. So ziehen sie den Chef der NASA-Station zu Hilfe. Mit einem riesigen Aufgebot an militärischen Truppen dringen sie ins Raumschiffinnere ein. Es entflammt ein wilder Kampf zwischen den ulkhaften Ausserirdischen und den Soldaten, vermisste Bekannte werden gerettet, die Flucht zurück ins Freie gelingt. Die Menschen fliehen, das UFO hebt ab und – explodiert.

Genau hier erwacht Klein David, aus der Traum. – Ein Traum? Nein, die Schreckensvision wird zur bitteren Wirklichkeit!

In seiner neuen Fassung wirkt dieser Film eher als Science-

Fiction-Erlebnisstory des jungen David Gardner denn als Horrorfilm, obschon gewisse Parallelen zu «Poltergeist» auszumachen sind: rätselhafte Schattenspiele, sich von selbst öffnende und schliessende Türen und Geräuschspielereien lehnen stark an die nun schon mehrfach erfolgreich eingesetzten Effekte an. Dass es den Zuschauer bei der Visionierung des Filmes nicht mehr schaudert wie vor rund 30 Jahren, haben doch die seitherigen wissenschaftlichen Entwicklungen eher ernüchternd gewirkt. Es sei etwa die Weltraumfahrt erwähnt, die faktische Informationen über das All zugänglich macht und hilft, Ängste vor den Wesen fremder Welten abzubauen.

In «Invaders from Mars» wird – wie bei jedem SF-Film – die Glaubwürdigkeit und die Überzeugungskraft mit einem sehr grossen Arsenal an technischen Tricks strapaziert. Daniel Pearl, Kameramann von über 100 Video-Clips, unter anderem mit Michael Jackson und Tina Turner, zeichnet für die ausnahmslos scharfen und sauberen Bilder und Kamerafahrten. Ebenfalls mit viel Präzision wurden die Special Effects unter der Leitung von John Dykstra zustande gebracht.

Dennoch lässt sich von «Invaders from Mars» nicht behaupten, er wirke überzeugend oder anregend. Es ist nun einmal schwierig, die damalige Vorstellung von Ausserirdischen in unsere Zeit zu tragen. Regisseur Tobe Hooper glaubte, mit den uns mittlerweile vertrauten SF-Standardmethoden seine Geschichte fürs Publikum verdauter zu machen. Sein Film ist aber trotzdem nicht viel mehr als eine wilde Mixtur von altbekannten Tricks, Gags und Stories und wenig Hintergrund. ■

Felix Aeppli

Sommer Wunsch TV: Demokratie à la carte

«Sommer Wunsch Programm» hiess die Losung beim Fernsehen DRS während sieben Wochen. Zwischen dem 3. Juli und dem 17. August 1986 durften die Deutschschweizer Zuschauer freitags und sonntags «ihren» Spielfilm selber auswählen. Die Beteiligung an diesem Wunschprogramm war ausserordentlich rege. Doch handelt es sich dabei wirklich um eine Demokratisierung der Massenmedien?

Jeweils am Donnerstag und am Samstag um 20.00 Uhr stellte Dagmar Wacker anhand kurzer Ausschnitte die drei Filme vor, die für den folgenden Abend zur Auswahl standen. Unmittelbar danach, um 20.15 Uhr, wurde der Telefoncomputer eingeschaltet, der mit den drei Anschlüssen (Region Bern, Basel und Zürich) verbunden war, über die nun während rund 24 Stunden abgestimmt werden konnte. Die Wahl der anrufenden Zuschauer wurde automatisch registriert, je nach dem, ob diese ihren Hörer nach dem ersten Piepston (Film 1), nach dem zweiten Ton (Film 2) oder nach dem dritten Ton (Film 3) wieder auflegten. Mehr als 30 000 Fernsehzuschauer beteiligten sich im Durchschnitt an der Filmauswahl, über die zahlreichen Anrufe dürfte sich nicht zuletzt die PTT gefreut haben (während sich umgekehrt

das Fernsehen gezwungen sah, sich bei jenen Telefonabonnenten zu entschuldigen, deren Nummern mit jenen des Wunschprogramms verwechselt worden waren).

Die «Wunschfilme» erreichten fast durchwegs hohe Zuschauerzahlen, dies gilt insbesondere für die zwei alten Schweizer Filme, die gewählt wurden: «HD-Soldat Lämppli» (Alfred Rasser, 1960) sahen am 3. August nicht weniger als 1 040 000 Zuschauer, «Uli der Pächter» (Franz Schnyder, 1955) wurde am 13. Juli von 903 000 Zuschauern gesehen. Diese beiden Filme lagen damit auf Platz zwei der erfolgreichsten TV-Sendungen der betreffenden Wochen (zitiert nach der Liste «die 10», publiziert von der «Schweizer Illustrierten»).

Das Rezept, Zuschauer während der fernsehflauen Sommerzeit durch Wunschprogramme an den eigenen Sender zu binden, hat sich mittlerweile europaweit etabliert. So bot beispielsweise in Deutschland das ZDF seinem Publikum am Samstagabend den «Wunschfilm der Woche», während der private (und in der Schweiz vorläufig nicht zu empfangende) Sender RTL-plus mit «Kinoparade» aufwartete, einer Sendung, die zum Beispiel am 8. August eine Alternative zwischen der österreichischen Produktion «Ich will leben» und dem bundesdeutschen Werk «Zwei Herzen voller Seligkeit» anbot. Aber auch die Einwohner der DDR, weltweit unerreich, was ihre Stimm- und Wahlbeteiligung anbelangt, kamen in den Genuss eines Sommerwunschprogramms. Sie hatten jeweils bis zu fünf Filme zur Auswahl, so am 29. Juli auf dem Sender DDR 1: «Das normannische Schwert» (Italien, 1971), «Tödliche Geier» (Italien/Spanien, 1964), «Der Vater der Königin» (Polen, 1979), «Le Capitain»