Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 40 (1988)
Heft: 5

Rubrik: Film im Kino

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 16.07.2025

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

Sabine Schneeberger

Soigne ta droite

Frankreich/Schweiz 1987.
Regie: Jean-Luc Godard
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 88/73)

Das ist für mich Kino: Während des Films amüsiere ich mich köstlich, fühle mich zum Denken angeregt und mit mir selbst konfrontiert – kurz, ein unvergessliches Erlebnis, das nicht mit dem Verlassen des Kinos endet, sondern mich noch einige Tage beschäftigt. Neue Gedanken oder erst jetzt bewusst werdende Wahrnehmungen zu dieser oder jener Sequenz tauchen auf, der Film scheint unendlich reflektierbar. Und wenn ich jetzt darüber schreibe, so habe ich Angst, etwas zu zerstören oder in eine Form zu zwängen, die zu eng ist.

«Soigne ta droite» ist eine vielschichtige Collage, die sich um eine (wie schon gehabt bei Godard) eigentlich ganz simple Geschichte windet: Der Idiot, genannt Prinz (eine Anspielung auf Fürst Myschkin in «Der Idiot» von Dostojewski) und gespielt von Godard, muss für den Menschen oder Mann, seinen Teilhaber (François Périer), einen Film drehen, den dieser negativ definiert. Er soll nämlich weder von Sex, Liebe, Gewalt, noch von Politik, Wahrheit oder Freiheit handeln. Mit diesem Auftrag macht sich der Idiot im Flugzeug auf die Suche und landet mit dem fertigen Film wieder auf Erden. Die sukzessive Entstehung des Films wird mit halb- bis schliesslich ganzfertigen Zwischentiteln dokumentiert: «Une place sur la terre (comme au ciel)» heisst der fertige Film, der vom Piloten (Michel Galabru) und seiner Frau (Dominique Lavanant) gekauft wird. Eine der letzten Sequenzen zeigt das Meer im Gegenlicht. Aus dem Off ertönt die Stimme von François Périer: «La nuit rassemble ses forces pour vaincre la lumière, mais c'est dans le dos que la lumière va frapper la nuit» (Die Nacht sammelt ihre Kräfte, um über das Licht zu siegen, doch das Licht schlägt die Nacht im Rücken).

Die Zwischentitel – ein Platz auf der Erde wie im Himmel oder auch ein Platz im Himmel wie auf der Erde – bilden einen ersten rhythmischen Rahmen. Darin bewegen sich die stark tongeleiteten Versatzstücke, die absurd bis poetisch wirken und gleichzeitig oder gerade deswegen komisch sind. Vom Ton her wird eine rhythmische Spannung aufgebaut, die sich während des Films in zwei Richtungen entlädt: Da hört man Gitarrenklänge, die in die Höhle der Rita Mitsouku führen und diese bei ihrer Arbeit dokumentieren. Catherine Ringer (Gesang) und Fred Chichin (Gitarre und Computer) sind nicht die ersten Musiker, die bei Godard auftreten. 1968 filmte Godard im Aufnahmestudio der Rolling Stones. Daraus entstand der Film «One plus One». Auch die Rita Mitsouku werden bei Aufnahmearbeiten festgehalten und sind mit dem nicht dokumentarischen Teil von «Soigne ta droite» vor allem über die Tonspur verbunden.

Die zweite Richtung des Tons ist die verbale. Da werden Passagen aus Büchern von Dostojewski, Malraux, Becket und andern rezitiert. Oft laufen diese Rezitationen im Off parallel zum On-Ton und zwingen einen, die Ohren zu spitzen und wirklich hinzuhören. Auch im On wird nämlich literarisch gesprochen: Dostojewski wird von Godard gelesen, Racine von zwei Flugzeugpassagieren vorgetragen und Lautréamont vom Piloten angeführt.

Genauso vielschichtig wie der Ton ist das Bild: Ein und dieselbe Einstellung erzählt mehrere Geschichten. In der Fachsprache nennt man diesen Bildaufbau Tiefenmontage. Ich will hier nur ein Beispiel anführen, nämlich die Sequenz auf dem Golfplatz, wo das Individuum (Jacques Villeret) arbeitet, Mikkey Mouse liest oder mit dem Kopf über dem Golfloch liegt, während die Golfspieler (Pauline Lafont und Philippe Rouleau) ihre Kilometer auf dem Platz zurücklegen, spielen oder schmusen. Im Hintergrund ist jeweils der Wald zu sehen, eine weitere Geschichte im selben Bild. Interessant an der Golfsequenz ist auch der surrealistische Tenuewechsel der Golfspielerin: zuerst in Hose, dann in Shorts und schliesslich im Deux-pièces. Surrealistisch deshalb, weil sie nur mal schnell aus dem Bild verschwindet und dann gleich im neuen Tenue erscheint. Eine ähnlich surrealistische Sequenz ist jene im Zimmer mit Meeresblick, wo das Individuum mit einer Frau tanzt, die sich von ganz angezogen, in Reizwäsche bis nackt in seinen Armen dreht.

Absurde Komik vermitteln verschiedene Sequenzen. Die burleskeste ist wohl jene während des Flugs, in der rund zwanzig Personen, die da und dort im Film spielen, aufeinandertreffen und neue dazukommen wie die Amerikanerin, die dauernd nach Törtchen schreit, die Grossmutter, die dem Prinzen den roten Faden abwickelt oder der Geschäftsmann, der

Goethes letzte Worte weiss: «Mehr Licht».

Was Goethe wohl damit gemeint hat? Mehr Licht drüben oder mehr Licht auf Erden? Der Film im Film entstand drüben in der Leere, während des Flugs in der Luft. Die Filmrollen glänzen und strahlen wie die brillanten Bilder in «Soigne ta droite». Das Individuum, als es sich im Zimmer am Meer befindet, hört ab Tonband einer Stimme zu, die es auf die Trennung von Seele und Körper, von Intelligenz und Herz hinweist; die ihm das Wunder seiner Existenz und die Fatalität des Todes bewusst machen will. Dazu die Aussicht durch den Fensterrahmen, mit dem kleinen Mädchen im Vordergrund, Himmel und Meer im Hintergrund, wie ein lebendig gewordenes surrealistisches Gemälde.

Die Stimme des «Menschen» philosophiert während des Flugs über Licht und Tod: «Der Tod ist der Weg zum Licht, man weiss es, wenn man zurückkommt, oder von etwas ähnlichem». Die Thematik von «Soigne ta droite» wird durch die Form verdeutlicht: Parallel werden Sequenzen im oder mit Himmel und Sequenzen auf der Erde montiert.

Wenn Godard in «Passion» versuchte, das Unsichtbare zu sehen, so teilt er sich in «Soigne ta droite» aus dem Unsichtbaren mit. Wenn er sich in «Je vous salue, Marie» mit der Maria-und-Josef-Geschichte auseinandersetzte, so interessieren ihn in «Soigne ta droite» die Landung des Extra-Terrestrischen und der Platz, den sich dieser auf der Erde sucht.

Wie man seine Zeit auf der Erde, wartend auf bessere Zeiten verbringen kann, zeigt Godard am Beispiel des Idioten, der Filme macht, und der Rita Mitsouku, die Musik machen. Weiter lässt er ein Yuppie-Pärchen (Jane Birkin) von Golf in Paris und Tennis in Wimbledon erzählen und zeigt, wie die Menschen arbeiten: Die Bodenhostesse am Flugplatz, der Pilot, der «Suicide – mode d'emploi» (Anleitung zum Selbstmord) im Cockpit liest, und natürlich das Individuum, das von einer absurden Arbeit zur andern jettet.

Arbeit wird gezeigt – und Hände: Hände, die einem kleinen Mädchen über den Kopf streichen, Hände, die Fäden spinnen, Hände in Handschellen; Handschellen, die fast aussehen wie die Drähte im Vordergrund der Heysel-Sequenz, auf die der Film endet: Dem Flugzeug entstiegene Leute liegen übereinander auf grossen Betonstufen: Auch hier ein lebendiges surrealistisches Gemälde.

Voilà, «C'est comme ça» und «Les histoires d'amour finissent mal en général»: Texte der Rita Mitsoukulieder, die mit und

während der Dreharbeiten entstanden. Eigentlich war «Soigne ta droite» 1981 auf die Wahlen in Frankreich geplant, mit Villeret und Godard in den Rollen zweier Polizeiinspektoren, einer links, einer rechts, von daher der Titel. Aber die Zusammenarbeit mit Villeret klappte nicht so, wie vorgestellt, und so hatte das Drehbuch Zeit zur Weiterentwicklung. Mitten in den Dreharbeiten ging auch noch das Geld aus, und Godard musste «King Lear» realisieren, um danach auf «Soigne ta droite» zurückzukommen.

«Soigne ta droite» hinterlässt einen durchdachten Eindruck. Nichts ist zufällig, und wenn hier etwas gezeigt wird, was eigentlich gar nicht gezeigt werden kann, nämlich das Innere oder Unsichtbare, dann ist das natürlich gewollt, jedoch nicht ganz einfach zu verstehen. Jeder wird sein Selbst in diesen Film vertiefen, und es werden unendlich viele neue Filme im Film (oder Kino) entstehen. ■

Peter F. Stucki

«man spricht deutsh»

BRD 1988.
Regie: Hanns Christian Müller
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 88/70)

Der Titel des Films lenkt einen auf eine «Ortogravie», die sich um den Duden futiert. «man spricht deutsh» steht, zumindest im Film, auf einem schwarz-rot-goldenen Schild in Terracina: einem, wie der Regisseur zu berichten weiss, beliebten «Teutonengrill». Laut Polyglott ist Terracina mit der Circe des Odysseus, dem Lukullus der Römer und der originalen Eingangspforte ins alte Königreich Neapel ein äusserst geschichtsträchtiger Ort. Doch Hanns Christian Müllers Story beschränkt sich bedenkenlos auf eine Reihe völlig belangloser aber zeitgemässer Episoden, von denen sich die besten erst noch als Tagträume erweisen.

Seine «man»-prototypische Familie Löffler aus München, die hier zum x-ten Mal den Urlaub verbringt, steht kurz vor der Abreise. Zum letzten Mal für dieses Jahr macht sie es sich am Strand bequem und will es noch richtig geniessen. Das vollgepackte Auto steht schon in Sichtweite zur Abfahrt bereit. «Einer muss immer schauen!» heisst die Devise denn auch, «schliesslich wimmelt es hier nur so von Italienern». Den Parkplatz hat man sich am Morgen ausgetrickst, den Espresso ex hinter die «Binde» geschüttet, den passenden Lichtschutzfaktor bestimmt, die Staumeldungen von «Servicewelle Bayern 3» abgehört, links und rechts kurz landsmännische Konversation betrieben und dabei heimische Postleitzahlen eruiert, die Bildzeitung («Mit dem Kanzler nachts in Venedig») auf den Bauch gelegt, dann im Blick auf das Auto, lies: Frau Häberle, Stielaugen gemacht, später die erste Schwimmablösung vollzogen, geschnorchelt, Eigenbräu getrunken, Eis gegessen, «Fleckweg» besorgt und – «Mahlzeit!»

Doch als Vater Erwin (Gerhard Polt) mit einer feurigen Italienerin auf Achse ist und im Nobelhotel eine Pizza bestellt («Die würden zu Hause am Stammtisch staunen!»), wird er durch ein unverwechselbares, lautes Sausen eines immer flacher werdenden Luftkissenboots abrupt in die deutsche Welt der mediterranen Trutz- und Sandburgen zurückgepfiffen. Allen Affären, die Anlass zu grösserer Bedeutung oder Zerstreuung böten, entlässt der Regisseur über kurz oder lang die Luft.

Die sengende Hitze, das Getümmel und der Lärm, dem man sich aussetzt, führen zu Wunsch-, Tag- und Alpträumen, die ihren Anlass bei unausgelebten oder eingebildeten Vorstellungen finden, sich zum Teil mit verführerischen Trugbildern der Konsumgüter-Werbung verbinden und ebenso trivial wie ernüchternd enden können. Weder wird Frau Irmgard (Gisela Schneeberger) wirklich zur Miss Paradiso gekürt, noch wird sie einmal vom neureichen Herrn Eigenbrodt (Dieter Hildebrandt) in dessen vollelektronisch gesicherten Horst hinauf entführt oder vom schmierigen Sunnyboy und Jachtbesitzer von Bornstedt (Werner Schneyder) gekapert. Wenn Träume wahr werden sollen, geschieht dies (das sei nur am Rande vermerkt) trotz des allseits blauen Himmels nicht automatisch über Standes- und Einkommensunterschiede hinweg. Das Selbstverständnis des Normalverbrauchers gegenüber seiner Freizeit ist keine klassenungebundene Privatsache. Die Tagträume von Löfflers bilden offensichtlich nicht die Kehrseite, sondern die Verlängerung ihres kleinbürgerlichen Alltags.

Ihr vollgepackter Wagen beansprucht als sinnfälligster Ausdruck des ferienhalber ohnehin schon reduzierten Besitzstandes und der individuellen Pseudo-Mobilität ihre volle Aufmerksamkeit, obwohl dessen Observation sie um einen Gutteil der Ruhe bringt und beispielsweise bis in die Tagträume hinein zu völlig falschen Schlüssen (fehlender Bereitschaft, die Sprache zu lernen – Misstrauen – lautgewordener Chauvinismus) führt.

Man ist froh, auch fern von zu Hause unter sich zu sein. «Drei

Deutsche Urlauberfamilie mit Gerhard Polt, Thomas Geier, Gisela Schneeberger.

Wochen ohne Leberwurst werden zum Abenteuerurlaub emporstilisiert» (Gerhard Polt), die Italiener ob zuhause oder im Urlaub in vielen Äusserungen selbstgefällig nur als nützliches Personal des Dienstleistungssektors betrachtet. Die Eingemeindung in die Herde der Pauschaltouristen und das entsprechende, ritualisierte Gehabe sorgen für einen reibungslosen, konfliktfreien Ferienverlauf. Mit einer bis an Sturheit grenzenden Entschlossenheit will man wenigstens in der dienstfreien Zeit die Segnungen der ganz aufs eigene Konto gebuchten Prosperität auskosten. Nach jeder Beeinträchtigung des Seelenfriedens – sei es durch das quengelnde Kind oder den Heidenlärm der Moto-Heinis –, wendet man sich umso verbissener wieder der Sonne zu.

Gewiss, man kann sich fragen, ob nicht einiges in diesem Langspiel-Sketch allzu dick aufgetragen wird. Ein etwas störender Kontrast ist beispielsweise in der Charakterisierung der Münchner-Kabarettisten-Riege Gerhard Polt, Gisela Schneeberger, Dieter Hildebrandt und Werner Schneyder in den Hauptrollen gegenüber den Nebenrollen (mit Ausnahme vielleicht von denen des würfelsüchtigen Ehepaars Endress) auszumachen. Während eben Gerhard Polt und seine langjährigen Freunde vom «Scheibenwischer», vom Münchner Residenztheater oder vom «Kehraus» (Hanns Christian Müllers satirisches Spielfilmdebüt über eine Faschingsfete, 1983) ihren Rollen und dem stereotypen «man» vom Filmtitel jeweils ein eigenes, zwar spiessiges, selbstgefälliges, aber mitunter genauso leutseliges und entwaffnendes Naturell verpassen, kommen etwa Frau Häberle, Doktor Amöbius, die Motorradgruppe und vor allem auch die Italiener der etwaigen Häme des Zuschauers zum Teil recht karikiert, klischiert bis blass entgegen.

Es ist gewiss nicht die Absicht des Regisseurs, analytisch und mit Zeigefinger Gesellschaftskritik zu üben. Immerhin sollen, so sehe ich es, gewisse Aspekte des Tourismus, der bürgerlichen Selbstgefälligkeit und der spezifisch alpennordländischen Voreingenommenheit gegenüber unseren südlichen Nachbarn und Gastgebern (auch für uns Schweizer) deutsch und deutlich auf die Schippe genommen werden. Die Befähigung zur Selbstironie ist, mit Ausnahme der vorhin geäusserten Kritik, dabei schon eine beachtliche Leistung des Films.

Der bei Kabarett-nahen Verfilmungen oft unbeholfenen Aneinanderreihung von bühnenerprobten, mehr oder weniger

witzigen Episoden, Dialogen und Pointen begegnet der Regisseur mit einer Reihe von ebensosehr berücksichtigten Massnahmen bei der Inszenierung und Dramaturgie (Müller/Polt), bei der Ausstattung (Winfried Hennig), bei der Bildgestaltung und Kameraführung (James Jacobs), beim Schnitt (Hannes Nikel) und bei der Mischung des Tons (Milan Bor). Jacques Tatis «Les vacances de Monsieur Hulot» (1951) hat in dieser Beziehung Spuren hinterlassen. Das abgesehen von den Tagträumen nicht sonderlich abwechslungsreiche Geschehen in «man spricht deutsh» ist streng auf den letzten Urlaubstag konzentriert. Indem der Handlungsverlauf des Films weder eine dramatische Zuspitzung noch echte Seitensprünge zulässt, gewinnt die Inszenierung an Dichte.

Obwohl der Badebetrieb Terracinas heute mit der Antike offenbar nicht viel mehr gemein hat, stehen die Touristenmassen, der angeschwemmte Schweinskopf, die betörende Frau Häberle und die «Tafelfreuden» des Films, wer weiss, vielleicht doch noch in einer entfernten Beziehung zum Schlemmer Lukullus und zur zaubergewaltigen Circe. Mindestens so klar wird einem wohl der Zusammenhang zwischen dem, was von den peinlich auf Sauberkeit bedachten Gästen unter den Sand gekehrt wird, und dem, was später das Schnorcheln nicht schöner macht. Doch weil kein Schatten von Verdruss den «Frieden» trüben darf, präsentiert sich das Ferienparadies auch dann herausgeputzt und gnadenlos, wenn die Optik aus der Untersicht eines Faulpelzes oder von der hohen Warte eines Gaffers unmissverständlich einen «Michelin» (Schmerbauch) ins Bild rückt. Anders als bei den verwackelten Amateuraufnahmen in Robert van Ackerens «Deutschland privat» (1980), gibt es in «man spricht deutsh» in dieser Beziehung nichts zu lachen. Besonders hervorzuheben ist schliesslich noch der gekonnte Einsatz der Musik und der Originalgeräusche. Während die Brandung auch den Staumeldungen von «Bayern 3» den konstanten Background der Idylle unterlegt, verspricht das voluminöse Anschwellen schmelzdurchwirkter Canzoni jeweils die trügerische Umsetzung kühnster Träume: «Tagträume», wie man auch bei uns sagt. ■

Uwe Künzel

Drachenfutter

BRD 1987.
Regie: Jan Schütte
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 88/62)

In vielen europäischen Städten begegnen sie einem am Abend im Restaurant oder in der Beiz: jene verschüchtert dreinblickenden Asiaten, die aus einem zerknitterten Plastikbeutel nicht mehr ganz taufrische Rosen herausklauben, um sie den Gästen zum Verkauf anzubieten. Sie appellieren an das Mitleid ihrer potentiellen Kunden, denn ihre Ware ist den geforderten Preis selten genug wert. Und was soll man schon abends um zehn mit Blumen anfangen? Als «Drachenfutter» waren solche Sträusse früher bekannt – deshalb, weil damit bezechte Ehemänner ihren erzürnten Gattinnen zu später Stunde noch ein Präsent zukommen lassen konnten, um damit den «Hausdrachen» zu beschwichtigen.

In Jan Schüttes Film ist es der Pakistani Shezad (gespielt vom Inder Bhasker), der Nacht für Nacht durch ein düsteres Hamburg zieht, um «Drachenfutter» zu verkaufen. Er ist in der Hoffnung auf politisches Asyl in die Bundesrepublik gekommen, täglich ewartet er auf einen möglichst positiven Bescheid, und da er bis zu der behördlichen Entscheidung über sein weiteres Schicksal keiner geregelten Arbeit nachgehen darf und das karge staatliche Taschengeld weder hinten noch vorne reicht, muss er sich eben so durchs Leben schlagen.

Den chinesischen Kellner Xiao (Ric Young) lernt er kennen, als er ihn zum wiederholten Mal vor die Tür eines Nobelrestaurants an der Alster setzt. Zwar gehört auch Xiao nicht gerade zu den Privilegierten, doch er wenigstens darf ganz legal in Deutschland leben. So mag ihn die Erinnerung an die eigene triste Vergangenheit beschämen, und er wird ungerecht gegenüber dem Leidensgenossen.

Die beiden werden dennoch Freunde: Shezad wird Hilfskellner in eben diesem Restaurant, dessen Küche von einem deutschen Koch im Kasernenhofton dirigiert wird, und weil alle unter ihm zu leiden haben, können kleine Gesten der Solidarität nicht ausbleiben. Nur wenige Tage vergehen, bis Xiao Shezad von seinem Traum erzählt: Er hat ein wenig Geld gespart, Gäste bedienen kann er auch, und so will er ein eigenes Lokal aufmachen – und, klar, für Shezad wäre dort eine Arbeitsstelle als Koch frei.

Gegen alle Widerstände gelingt es den beiden tatsächlich, das fast Unmögliche zu erreichen. Doch am Eröffnungstag kommt – auch zum Entsetzen der vielen deutschen Gäste – die Polizei: Shezads Asyl-Antrag ist abgelehnt worden, und unerbittlich wird er ausgeschafft. Xiao bleibt allein zurück...

Die Geschichte ist bekannt,

leider nicht nur aus dem Kino. Fast Tag für Tag kann man sie so oder ähnlich in der Zeitung lesen, in der Schweiz wie in der Bundesrepublik. Was dort freilich nur ganz selten gedruckt wird, zeigt Jan Schüttes Film. In diesen gerade 75 Minuten irren Shezad und Xiao durch ein kaltes, düsteres Hamburg, in dem ihnen dauernd zu verstehen gegeben wird, dass sie eigentlich nur stören: die Passanten auf der Strasse, ihre «Aufseher» im Heim, die Bürokraten hinter ihren Schreibtischen, deren menschliche Gefühle lange schon unter Aktenbergen begraben liegen – willkommen sind die Ausländer nur jenen, die sie als Schwarzarbeiter hemmungslos ausbeuten können. Ein Drama entwickelt sich auf der Leinwand – doch in diesem Film spielt es sich nicht nur *vor* den Augen des Zuschauers ab, sondern Jan Schüttes Geschick (und das seines Kameramanns Lutz Konermann) besteht darin, die Kälte und Unwirtlichkeit der Stadt mit den Blicken der beiden Betroffenen sichtbar zu machen.

Voller Humor und Herzenswärme sind so manche Szenen geraten: Wenn Shezad und ein anderer Freund von ihm einmal ein deutsches Mädchen auf der Strasse treffen und es ganz ohne Hintergedanken zum Kaffee einladen, dann ist es einfach schön, dass die beiden wenigstens diesmal nicht gleich abgewiesen werden. Eine Szene voller Zärtlichkeit, die nicht etwa schon die unausbleibliche Katastrophe vorbereitet, sondern einfach für sich selbst stehen kann und so zu einer Metapher für die einfach mögliche Menschlichkeit schlechthin gerät.

Es gibt viele solcher Sequenzen in diesem Film, der nie übertreibt oder ins Melodramatische abgleitet, wo es doch nur darum geht, eine unerträgliche Situation realistisch abzubilden. Die Tränen, die man als Zuschauer weinen kann, sind so echt wie die der Darsteller: Shezads Trauer etwa über die Ausschaffung eines Leidensgenossen kommt nicht aus heiterem Himmel, sie ist die logische Konsequenz des zuvor Gezeigten – und korrespondiert so unmittelbar mit dem Schlussbild, wenn Shezad selbst nicht mehr da ist und nun Xiao trauert.

Jan Schütte hat das Kunststück fertiggebracht, ganz unspektakulär von einem Asylantenschicksal zu berichten, ohne zugleich eine grossartige Geschichte zu erzählen, der man anmerken würde, dass sie ihre Entstehung theoretischen Überlegungen verdankt. Authentisch wirkt alles, von den dokumentarisch anmutenden Bildern bis zu der Sprache, die die Ausländer untereinander sprechen: Notgedrungen müssen die beiden Hauptfiguren in jenem seltsam fragmentarischen Kinder-Deutsch miteinander kommunizieren, dass die Deutschen selbst so gerne sprechen, wenn sie einmal glauben, sich Ausländern verständlich machen zu müssen. Allein diese Art der Dialoge lässt die Einsamkeit und Verlorenheit der Asylanten buchstäblich hörbar werden. Auch wenn man auf diese Weise manches akustisch nicht versteht: Die Dramatik der Situationen erschliesst sich gleichwohl mühelos aus dem Zusammenhang von Bildern und Tönen.

Jan Schütte ist vielleicht der eindringlichste deutsche Film der letzten Zeit gelungen. Gerade weil er auf den ersten Blick so spröde daherkommt und auf alle äusseren Effekte verzichtet, spricht er unmittelbar das Herz des Zuschauers an – und später, nach dem Verlassen des Kinos, um so mehr seinen Verstand und (vielleicht) sein Gewissen. ■

Franz Ulrich

An der Realität erprobte Fiktion

Interview mit Jan Schütte

1985 haben Sie den Dokumentarfilm «Drachenfutter» gedreht. Warum hat Ihr erster Spielfilm den gleichen Titel? Wie verhalten sich die beiden Filme zueinander?

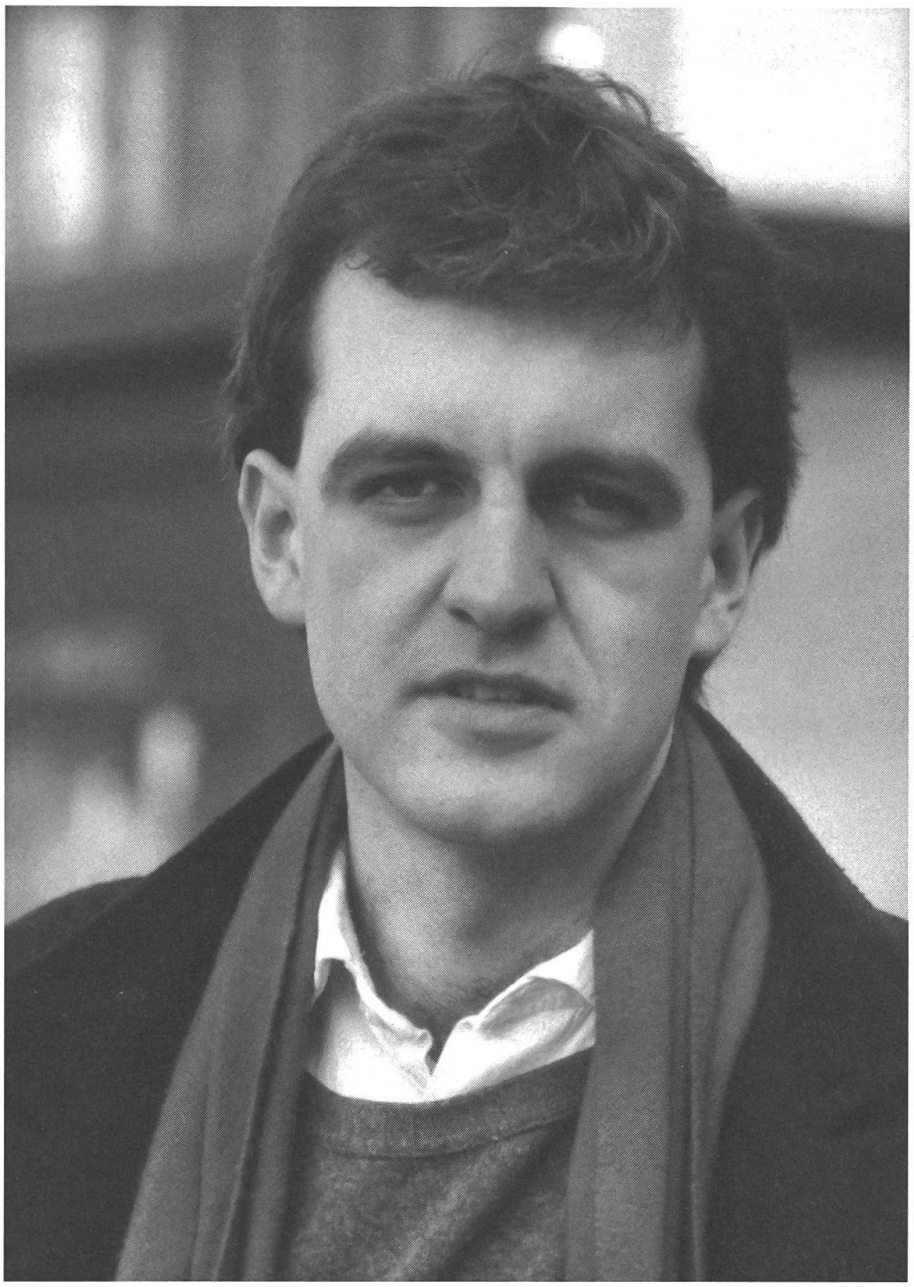
Ich habe diesen Spielfilm gemacht, weil ich nach dem Dokumentarfilm mit mir unzufrieden war. Ich hatte eigentlich nie vorgehabt, Spielfilme zu machen. Ich habe, während meines Studiums, als Fernsehreporter angefangen. Aus Unzufriedenheit mit der Form solcher Fernseharbeiten und auch mit der Art, wie beim Fernsehen gearbeitet werden musste, habe ich eigene Dokumentarfilme gemacht.

Der Dokumentarfilm «Drachenfutter» ist das 15minütige Porträt eines jungen pakistanischen Rosenverkäufers in Hamburg, der einen Abend lang durch die Kneipen begleitet wird, unterbrochen durch ein paar Aufnahmen aus dem Alltagsleben, beispielsweise im Heim, wo er lebte. Aber der Film blieb an der Oberfläche, er war zu distanziert. Es gab heikle Situationen, die man aus juristischen oder menschlichen Gründen nicht filmen konnte, oder nur unter Blossstellung von Leuten, was wir aber nicht tun wollten. Wer sich in einer solchen Lage befindet wie dieser Pakistani, ist naturgemäss scheu vor der Kamera. Darum haben ich mich entschlossen, diese Arbeit weiter zu entwickeln.

Es ging Ihnen also drum, den Dokumentarfilm im Spielfilm zu vertiefen?

Dokumentar- und Spielfilm sind zwei Wege, um sich einem Stoff zu nähern, sich mit ihm auseinanderzusetzen. Aber punkto Wahrhaftigkeit müssen sie sich am Schluss treffen. Es gibt Dokumentarfilme, die erreichen dank der «Potenz» der Partner eine unheimliche Dichte. Ich habe «Da ist nirgends nichts gewesen ausser hier» (1983) realisiert, einen Dokumentarfilm über den einzigen Streik, den es gegen Hitlers Machtübernahme gegeben hat. Diese Schwaben glaubten an einem reichsweiten Streik teilzunehmen und mussten abends feststellen, dass sie die einzigen waren. Dieser Film lebt ganz davon, dass die Geschichte von jenen Personen erzählt wird, die damals daran teilgenommen haben.

Beim Spielfilm muss man anders vorgehen, indem man Situationen wieder herstellt und darin spielen lässt. Aber ich finde eigentlich die scharfe Trennung von Spiel- und Dokumentarfilm falsch. Auch beim Dokumentarfilm muss vieles nachgestellt und inszeniert werden, und wer gefilmt wird, merkt das ja auch und verhält sich entsprechend anders. Im Spielfilm sind es Schauspieler, welche die Rollen anderer spielen, aber dank ihrer menschlichen und beruflichen Erfahrung sind sie durchaus fähig, die Erfahrungen anderer zu teilen, mitzuvollziehen.



Jan Schütte

Wie ist das Drehbuch zu «Drachenfutter» entstanden? Haben Sie selbst bei Asylanten recherchiert, die Szenen zwischen dem Pakistani Shezad und dem Chinesen Xias entwickelt?

Es ist überhaupt nicht planmässig entstanden. Die Grundidee war das Bild von einem schwarzen oder asiatischen Rosenverkäufer in Hamburg im Schnee. Er steht in der Kälte, am Hafen – in einer totalen Fremdheit, mit den Rosen als poetischem Element. Ich habe das beobachtet, es ist eine Alltagserfahrung. Ich war neugierig zu sehen, was dahinter ist.

Die erste Erfahrung war, dass es überhaupt keinen solchen Schwarzen, sondern nur Asiaten gibt als Rosenverkäufer. Dann hat sich das Stück für Stück entwickelt: Ich lernte Leute kennen, machte Bekanntschaften, von denen sich manche über die Realisierung des Dokumentarfilms hinaus zu Freundschaften entwickelten. Aus den Beobachtungen, den Begegnungen und aus der Faszination heraus entstand die Idee: Wie wäre es denn, wenn der Rosenverkäufer aus dem Dokumentarfilm mit dem Chinesen, bei dem wir gedreht hatten, zusammen ein Restaurant eröffnen würde? Den Kellner kannte ich auch ein bisschen, und dann gab es auch noch einen chinesischen Studienfreund. Aus solchen Elementen baute sich ein Bild zusammen, für das ich ja schon beim Dokumentarfilm recherchiert hatte.

Beim Schreiben gingen wir

von einer Grundstruktur aus, nämlich von der Idee, dass am Anfang der Chinese Xiao den Pakistani Shezad rausschmeisst und am Schluss eine umgekehrte Situation erreicht wird, dass nämlich der Chinese den Pakistani behalten möchte. Dramaturgisch wird das dadurch möglich, dass Shezad ausgerechnet in der Küche jenes Restaurants Arbeit findet, aus dem ihn Xiao drei Tage vorher auf die Strasse stellen musste. Dank dieser Arbeit am gleichen Ort lernen sich die beiden näher kennen, sodass sie sich an die Realisierung eines gemeinsamen Traums machen können.

Das scheint eine sehr fiktive Geschichte zu sein. Als Zuschauer habe ich jedoch den Eindruck, dass sie der Realität sehr nahe kommt. Das ist durchaus als Kompliment gemeint. Wie haben Sie diese Realitätsnähe erreichen können?

Das ist nicht so leicht zu sagen. Natürlich bestand die Leitlinie, einen authentischen Film zu machen. Die Episoden hat man mir erzählt, oder ich habe sie selbst mit Pakistanis und Chinesen erlebt. Aus wahren Fragmenten von Biografien haben wir eine fiktive zusammengebaut und dann den Ablauf der Geschichte dramatisiert. Dabei haben wir aber ständig Korrekturen gemacht. Bhasker, der Shezad spielt, lebte ein halbes Jahr zuvor inkognito zwei Wochen in einem Asylantenheim. Seine Erfahrungen sind in unsere Geschichte eingeflossen. So haben wir vieles ausprobiert, abgewogen und das Drehbuch entsprechend korrigiert. Unsere Vorstellungen überprüften wir immer wieder an der Realität, wobei wir manchmal feststellen konnten, dass diese gar nicht schlecht getroffen war. Ein Vierteljahr vor Drehbeginn haben wir mit den Schauspielern drei Wochen lang geprobt. Wir haben mit Bhasker ausprobiert, was funktioniert, was nicht. So hat sich das Drehbuch immer wieder verändert.

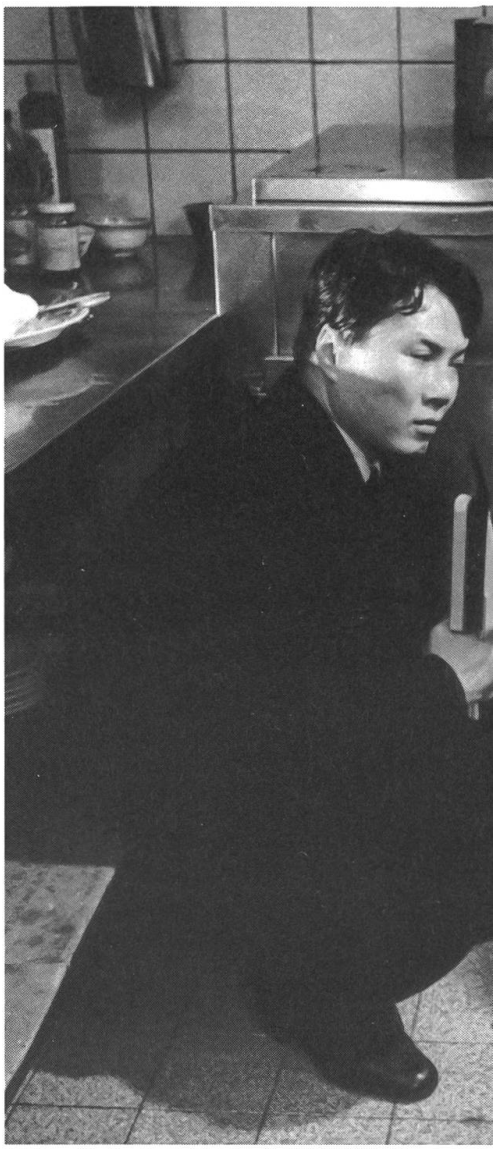
Offenbar hat es keine Probleme gegeben zwischen den professionellen und den Laiendarstellern?

Nein. Die Deutschen sind, bis auf einige kleinere Nebenrollen, alle professionelle Schauspieler. Aber diese Nebenrollen – diese Bezeichnung tut mir immer etwas leid – haben wir sehr sorgfältig besetzt. Drei Monate lang haben wir fast jeden Abend nur Nebenrollen «besetzt»: geprobt, überlegt und diskutiert. Ich denke, die Besetzung macht eigentlich den Film.

Welchen Anteil hat Thomas Strittmatter am Drehbuch? Beschränkte sich seine Mitarbeit auf die Dialoge?

Überhaupt nicht, er hat sehr stark die Figuren und Szenen entwickelt. Ich war für das Recherchieren zuständig, er mehr für das Fiktionale. Daraus entstand eine Art Gratwanderung: Er kam vom Theaterschreiben her, ich aus der anderen Ecke, vom Dokumentarischen her. Das hat sehr gut funktioniert. Strittmatter war fürs Drehbuch nicht hoch genug einzuschätzen. Ich hatte eigentlich nur eine grobe Story, die wir dann zusammen im Detail erst entwikkelten.

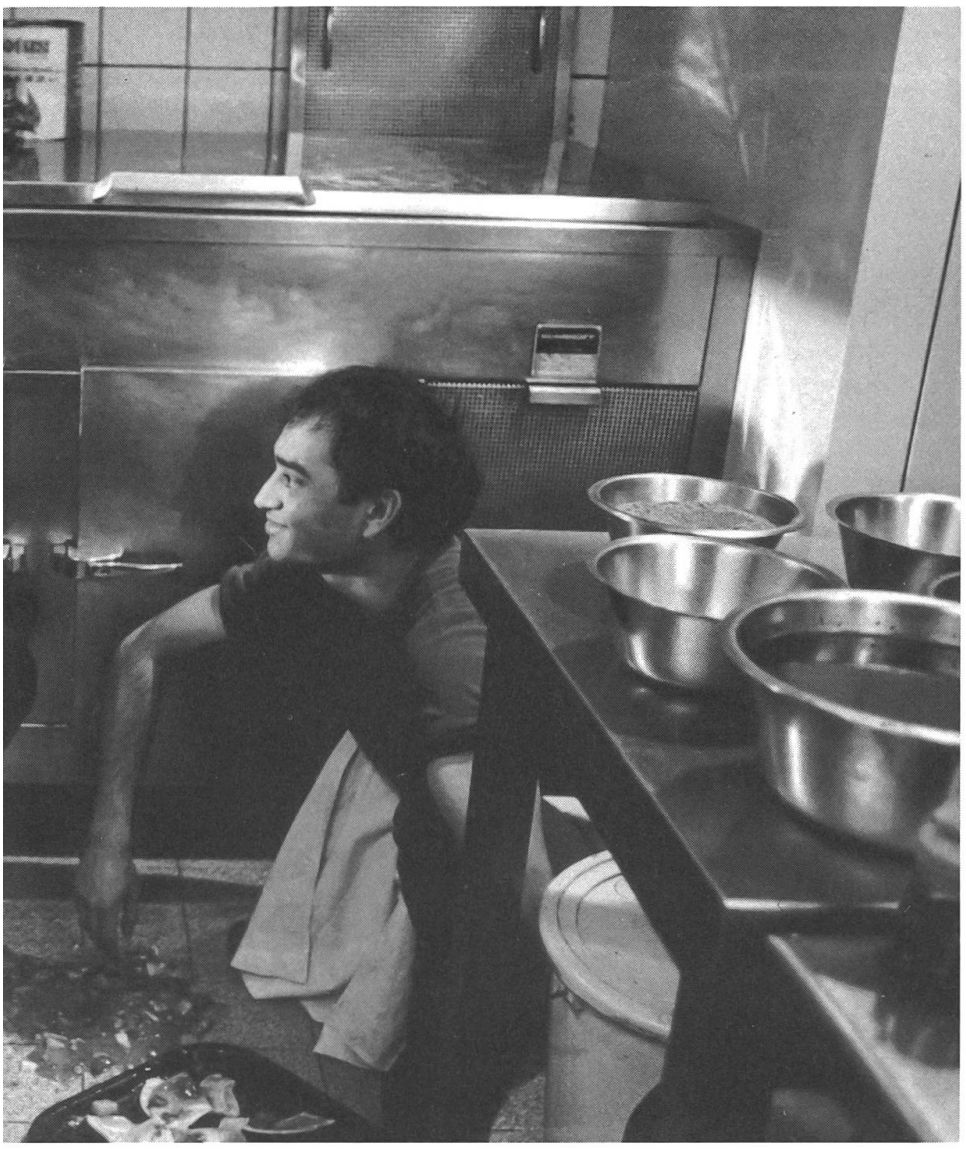
«Drachenfutter» reflektiert die Situation von Asylanten, die in der Bundesrepublik wie in der Schweiz schlimm ist. Aber der Film ist kein Thesen- oder Anklagefilm, im Gegenteil, er kommt für ein solches Thema erstaunlich leicht und locker daher. Es wird niemand frontal angeklagt, zum Schuldigen oder



gar zum Bösewicht gemacht. Keine Figur ist von vornherein eindeutig festgelegt, nicht einmal die Rolle Herders, des Hausmeisters im Asylantenheim.

So sollte es auch sein: Herder ist eine ambivalente Figur; er hilft den Asylanten, nutzt sie aber auch aus. Er selbst ist ja auch Gefangener seiner Situation. Es gibt auch nichts programmatisch Eindeutiges in der Wirklichkeit, sie ist voller Widersprüchlichkeit und Ambivalenz, und das ist auch das Interessante daran, finde ich. Wir wollten auf gar keinen Fall Schablonenfiguren. Je ambivalenter, desto spannender.

Ich wollte nie einen Film machen zu einem Thema oder ei-



Ric Young und Bhasker spielen die Hauptfiguren in Schüttes Asylantendrama.

nem Problem. Die Filme, die so gemacht werden, sehen dann auch danach aus: thesenhaft. Wir wollten einen Film machen über ein paar Leute in Hamburg, über Freunde und Bekannte, über authentische Figuren. Dass die in einer solchen Situation stecken, kommt dann dazu. Ich hätte diesen Film auch gemacht, wenn sie in Deutschland hätten bleiben können. Das ist überhaupt nicht der Punkt. Dann hätte eben manches anders ausgesehen.

Trotz der Ambivalenz und Offenheit kommt aber eine eindeutige Aussage zustande: Der Druck, der auf den Asylanten lastet, ist unerträglich und unmenschlich. Es scheint geradezu, als ob durch das Fehlen von «Plakativität» die Anteilnahme am Schicksal von Shezad und Xiao erst richtig ermöglicht würde: Zuschauer und Zuschauerinnen identifizieren sich mit ihnen und erleiden die Wirklichkeit, etwa die unbeteiligte, kalte Distanz der Behörden, aus ihrer Perspektive.

Ich bin überzeugt, dass die Behörden, die Beamten an den Schaltern, keinen in den Tod schicken wollen. Aber sie haben sich irgendwo arrangiert mit ihrer Situation. Darum funktioniert diese ganze Maschine so unerbittlich. Würde sich ein Beamter sehr unfreundlich gegenüber Shezad verhalten, könnte sich der Zuschauer doch sagen: Wenn dieser Idiot freundlicher wäre, wäre alles besser. Das stimmt überhaupt nicht, es wäre genau so schlimm. Von mehr oder weniger Freundlichkeit hängt die Situation dieser Leute nicht ab. Es ist entscheidend, dass der Film diesen Trugschluss nicht zulässt.

In diesem Zusammenhang gehört vielleicht ein Aspekt der konzeptionellen Arbeit am Film: Thomas Strittmatter und mich verband ein grosses Interesse an der Reduzierung. Wir wollten mit den minimalsten Sachen auskommen, um Wirkungen zu erzielen. Für mich das bisher grösste Kompliment war, dass eine Frau, nachdem sie den Film zum zweiten Mal gesehen hatte, bei der Diskussion aufstand und sagte: Wir haben leider eine geschnittene Version gesehen, da die und die Sachen fehlen. Diese vermissten Sachen aber waren nie im Film, sie waren übersprungen, aber die Frau hatte sie sich vorgestellt. Wir haben vieles bewusst nicht gezeigt, was man doch sonst meistens gerade zeigt, damit die Geschichte narrensicher funktioniert. Mit diesen Ellipsen aktivieren wir die Vorstellungskraft der Zuschauerinnen und Zuschauer. Das ist doch viel spannender, als wenn alles gesagt und gezeigt wird.

Ambivalent und offen ist auch das Verhältnis zwischen Shezad und Xiao, mit denen sich der Zuschauer immer stärker identifiziert – ein Vorgang, der für die Wirkung des Films entscheidend ist.

Ich stellte mir vor, es müsste so sein, dass alle Leute mit Shezad und Xiao wünschen, dass das Restaurant eröffnet werden kann, und dass es allen weh tut,

als der Plan scheitert und Shezad abgeschoben wird. Diese Sym-pathie kann man nur dadurch erreichen, dass die Geschichte vorher so schön und lustig und absurd wie möglich ist. Um so stärker ist dann die Wirkung, wenn den Zuschauer die Realität gewissermassen einholt. Darum ist eigentlich die Figur des Xiao die spannendste. Am Anfang ist er eine verschlossene, fast negative Figur am Rande des Geschehens. Am Schluss bleibt er als einziger übrig, die Neben- wird zur Hauptfigur. Da er nicht kochen kann, bleibt er genau so verzweifelt zurück wie Shezad, der weg muss. Dass der Zuschauer nun mit ihm zusammen traurig ist und nicht nur mit Shezad, dass sich sowas verschiebt, ist doch das Spannende daran.

Warum haben Sie den Film schwarzweiss gedreht? Das ist heute leider eher ungewöhnlich. Waren es finanzielle oder konzeptionelle Gründe?

Ich habe mir diesen Film immer schwarzweiss vorgestellt, weil Schwarzweiss poetischer ist. Und für einen Anfänger ist es unheimlich schwer, mit Farben zu arbeiten. Man muss für sie eine Dramaturgie, ein Konzept haben. Einfach Farbfilme in die Kamera einzulegen, genügt ja nicht. Man muss sich da schon einiges mehr überlegen. Das war mir als Anfänger einfach zu viel. Ich hatte bei diesem ersten Film mit den Schauspielern und dem ganzen Team schon genug zu tun.

Dann kommt noch das Geld hinzu, nicht wegen des Materials oder des Kopierwerks, sondern wegen des Drumherums: Räume müssen gestrichen werden, die Entscheidungen betreffend Kostüme und Ausstattung sind viel diffiziler. Schliesslich finde ich, dass Farbe schnell naturalistisch, kitschig wirkt. Ein Schwenk über die Reeperbahn ist in Farbe eine Postkarte, in Schwarzweiss bekommt sie etwas Poetisches, sehr Eigenes. Ich weiss nicht, warum das so ist. Vielleicht weil wir an Farben gewöhnt sind, während Schwarzweiss etwas Fremdes, Ungewöhnliches ist.

Von den ersten Bildern an hat man den Eindruck, einen bestimmten Stil vor sich zu haben. Hatten Sie Vorbilder?

Gewiss, vor allem italiènische und französische, zum Beispiel Jean Renoir oder Luchino Viscontis «Rocco e i suoi fratelli». Die poetisch-realistischen Elemente dieser Filme beeindruckten mich. Bis auf einen habe ich alle meine Dokumentarfilme in Schwarzweiss gedreht. Ich wollte so ein ganz hartes Schwarzweiss haben, das leuchtet und überstrahlt, fast als wäre es fehlerhaft. Ich mag es, wenn die Filme nicht so eine Glätte haben, wenn die Abstufungen fehlen, so dass es spröde, rauh wirkt. Wir haben auch die Musik nicht im Studio aufgenommen, sondern in einer Kirche, wo es anders, ungeschönter klingt.

Werden Sie weitere Spielfilme machen?

Ja, da ich nun einmal «Blut geleckt» habe. Einen Spielfilm zu machen, ist viel entspannender und stressfreier, als einen Dokumentarfilm zu realisieren, weil man nicht immer störend jemandem im Nacken sitzt. Das ist unangenehm und hat mich immer wieder gebremst. Beim Spielfilm kriegt man eine grössere Intensität hin. Aber ich werde auch wieder Dokumentarfilme machen. Ich will mich da nicht festlegen.

Herr Schütte, herzlichen Dank für das Gespräch.

Roland Vogler

Moonstruck

(Mondsüchtig)

USA 1987.
Regie: Norman Jewison
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 88/71)

Wer kennt sie nicht, die Geschichten, die sich um den Vollmond ranken? Empfängliche Gemüter sollen in Vollmondnächten aus dem Bett steigen und, am Fenster stehend, gebannt die Mondkugel anstarren. Der Legende nach sollen in Vollmondnächten auch gewisse Menschen ihr Innerstes nach aussen kehren und sich in einen reissenden Werwolf verwandeln (wie in «Kaos» der Brüder Taviani). Schon Aristoteles sei der Ansicht gewesen, dass der Vollmond eine gewisse Wärme ausstrahle, die nicht ohne Wirkung auf den Menschen bleibt. Statistiken behaupten denn auch, dass in Vollmondnächten Unfälle und Selbstmorde ebenso zunehmen wie Liebesempfänglichkeit.

Auch Norman Jewison greift in «Moonstruck» tief in die mystische Kiste des Aberglaubens und macht den Vollmond zum Triebmotor seiner Figuren. Drohendes Unheil verheisst der Vollmond, als vor dessen leuchtender Silhouette ein Flugzeug in Richtung Italien startet. In diesem Flugzeug sitzt Johnny, Lorettas Bräutigam, der heim zur sterbenden Mutter reist, um ihr von seiner bevorstehenden Hochzeit zu berichten. Loretta sucht unterdessen Johnnys Bruder Ronny zwecks einer Aussöhnung auf, und beide, lebens- und liebesdesillusioniert, entflammen in eine stürmische Leidenschaft zueinander, während draussen der Vollmond am Firmament aufzieht. Auch Lorettas in die Jahre gekommene

Verwandte entdecken in der Vollmondnacht die körperlichen Freuden wieder. «Der Mond bringt den Mann zur Frau», philosophiert Lorettas Grossvater und bringt seinem Hundegespann bei, den Mond anzuheulen.

Man ist manchmal durchaus geneigt, sich dem leichtfüssigen Charme dieser versponnenen Komödie zu ergeben. Doch der Vollmond, der als Ikone immer wieder ins Bild rückt, ist so künstlich und überdimensioniert wie die emotionellen Irrungen, die er auslöst. Mag der Autor John Patrick Stanley sich noch so aufmerksam im italienischen Ambiente von New Yorks Stadtteil Brooklyn, in welchem sich der Film bewegt, umgehorcht haben: Heimgebracht hat er nichts anderes als sattsam bekannte romantisierende Versatzstücke der italienischen Lebensweise, die im Film noch durch zuckrige, folkloristisch angehauchte Melodien herausgestrichen sind. Die Figuren, die uns vorgestellt werden, erscheinen nicht als Lebewesen, denen wir zufällig auf der Strasse begegnen und die uns einen kurzen Einblick in ihr Leben gewähren; sie existieren nur in den konstruierten Situationen, in die der Autor sie hineinstellt. Daran mag auch die Theaterherkunft von Autor Stanley, der mehrere erfolgreiche Bühnenstücke verfasst hat, schuld sein. Dass man sich am Küchentisch in Lorettas Elternhaus auszusprechen pflegt und dass sich um diesen Tisch herum im Finale alle Figuren einfinden, zeugt nicht nur von der Geselligkeit der Italiener, sondern lässt sich eben auch unschwer als ein geschicktes Theatermittel ausmachen, das eine Einheit von Ort und Handlung durch ein Objekt herstellt.

Es gibt in «Moonstruck» noch eine andere Verbindungslinie zur Bühne: Der Film versteigt sich in eine Suche nach den grossen Gefühlen, wie sie nur noch in der Oper vorkommen. Ronny schwärmt denn auch von Puccinis Oper «La Bohème», die in einer schicksalshaften Liebesbeziehung schwelgt, und das melancholische Duett der zwei Liebenden darin bildet ein mehrere Male angestimmtes Leitmotiv. Der Film thematisiert sogar ausdrücklich und augenzwinkernd die Verbindung von Theatralik und Künstlichkeit und damit gleichsam sich selbst, indem er Loretta und Ronny bewegt einer Aufführung von «La Bohème» beiwohnen lässt, in der sie die beiden Liebenden auf der Bühne mit ausholender Gestik vor einer gemalten Winterlandschaft (der Film spielt ebenfalls im Winter) mit Vollmond agieren sehen. Die Strahlen, die da der Vollmond scheinbar auf die Bühne wirft, werden von Scheinwerfern erzeugt; genauso handelt es sich bei der Wärme, der fluoreszierenden Leuchtkraft, welche die Figuren wie von innen heraus ausstrahlen und welche deren Umrisse zu verwischen scheinen, lediglich um einen Ausleuchtungstrick des englischen Kameramanns David Watkin, die Figuren als von der Mondsucht Infiszierte zu kennzeichnen.

Die Figur der Loretta ist in der Verkörperung durch Cher erst nach ihrer Verwandlung in eine mondäne Avantgarde-Prinzessin wirklich gut aufgehoben. Hingegen bekundet man etwas Mühe, ihr die vom Leben ernüchterte Aschenputtel-Witwe, die Loretta zuvor ist, mit aufgestecktem, ergrauendem Haar und biederem Kostüm abzunehmen. Da steht Cher zu sehr das provozierende, skandalträchtige Image im Wege, das sie von sich selbst in den Medien zu geben beliebt.

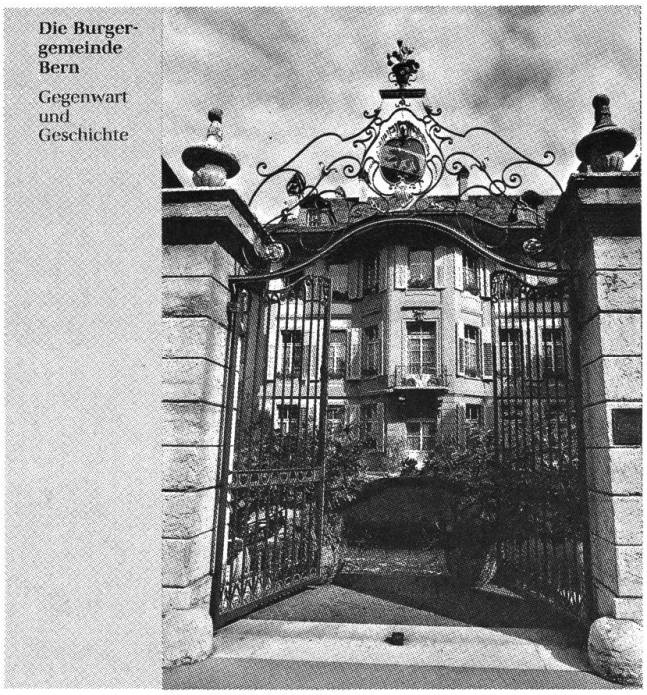
Kommt «Moonstruck» noch so durchschaubar daher: Sein Wiederbelebungsversuch der alten Hollywood-Zeit stimmt dennoch sympathisch. In Filmen von Frank Capra oder Ernst Lubitsch («The Shop Around the Corner») findet man denselben altmodisch gewordenen Glauben an das Gute im Menschen, und auch dort belächelt man die Marotten der Figuren leise, ohne dass sie dem schallenden Gelächter preisgegeben werden. Wenn Ronny zu Loretta sagt, dass die Menschen nicht dazu da seien, die Dinge perfekt zu machen, und ihr zum Zeichen der Besiegelung ihres Bundes der Unvollkommenheit seine Holzhand reicht oder wenn Lorettas Vater einsehen muss, dass der Tod ihn dennoch ereilen wird, obwohl er seine Jugend mit einer Liebschaft zurückzuholen vermeint, dann sind das wahrhaftige Einsichten und Gesten des Unglamourösen, des Alltäglichen, des Menschlichen, wie man sie im neueren amerikanischen Kino nicht allzu häufig erleben kann.

Am Filmende entfernt sich die Kamera langsam vom Küchentisch, um den sich die Familie wieder vereint, rückwärts und zieht sich ins Wohnzimmer zurück, wo ihr Blick auf den Jugendbildern von Lorettas Grosseltern haften bleibt: So schliesst sich nicht nur der Kreis des Lebens, indem «Moonstruck» das Individuelle von Lorettas Familie gleichsam im Stammbaum der Menschheit als einer im Grunde einzigen Familie verwurzelt; ebenso schliesst sich der Kreis des amerikanischen Kinos, indem «Moonstruck» zurückgreift auf dessen Tradition der seelischen Läuterung. ■

AZ
3000 Bern 1

Die Burgergemeinde Bern

Gegenwart und Geschichte



156 Seiten, mit 80 zum Teil farbigen Abbildungen, broschiert, Fr. 18.–

Diese lang erwartete Informationsschrift gliedert sich in folgende Teile:

Thüring von Erlach / Eric von Graffenried:
Die Burgergemeinde Bern heute.
J. Harald Wäber:
Burgerschaft und Burgergemeinde der Stadt Bern von den Anfängen bis 1831.
Karl F. Wälchli:
Die Burgergemeinde Bern von 1831 bis zur Gegenwart.
Peter Jordan / Christoph von Steiger:
Die Gesellschaften und Zünfte.

Verlag Stämpfli & Cie AG Bern
Postfach 2728, 3001 Bern