Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 40 (1988)
Heft: 3

Rubrik: Porträtfilme

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

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

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

Download PDF: 09.07.2025

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

Margrit Bürer und Kristin Wirthensohn haben ihr umfassend recherchiertes Drehbuch mit viel Sorgfalt umgesetzt. Vor allem beeindruckt das Gefühl für das, was bildhaft darstellbar und wo die Sprache vorzuziehen ist. So ist eine Vergewaltigung – wie alle Gewaltakte, bis hin zum Krieg – im Film nicht kritisch darstellbar. Deshalb verzichten die Filmerinnen darauf und machen durch die Begleitung der verletzten Frau deutlich, was angerichtet worden ist. So kommt der Film ohne exemplarische Täter-Opfer-Rollenverteilung aus, bei der die Schuld nur allzugern personalisiert wird. Die Anklage richtet sich vielmehr gegen die Gesellschaft, gegen Stadtplaner und Architekten besonders, die mit rein funktioneller Landschaftsgestaltung der Entwicklung von Entfremdung, Isolation und Brutalität Vorschub leisten. Durch präzise Kameraführung gelingt eine Dokumentation, die das Wesentliche erfasst.

Wenn auch einzelne Szenen zu lang wirken (die Einleitung mit den Porträts und Strassenbildern etwa) und bei anderen – den Tanzszenen – Bild- und Tonmontage einander konkurrieren, ist doch eine überzeugende Arbeit entstanden, die sowohl der Dokumentierung von Gefahrsituationen über die rechtliche Lage bis hin zu gespielten Episoden die Möglichkeit zur Information und für neue Verhaltensmuster für Frauen *und* Männer gibt.

Die Feststellung, dass zwischen der Vergewaltigung einer Frau, der Eroberung eines Landes und der Zerstörung der Erde kein wesentlicher Unterschied besteht, wirkt plötzlich nicht mehr weit hergeholt, sondern gibt Anlass zur Besinnung. ■

PORTRÄTFILME

PFS. Auch wenn sich der rüstige Handwerksmeister Armand Rouiller, der Stararchitekt Mario Botta, der Langzeit-Patient Andreas und die «Queen of Elastic» Lorna Chester vermutlich nie ein Stelldichein geben werden, lassen sich ihre Darstellungen unter dem Stichwort «Porträtfilme» zusammenfassen. Aber wie sich die Biografien der genannten Personen unterscheiden, werden sie auch von den sie porträtierenden Filmschaffenden Jacqueline Veuve (1930), Andres Pfäffli (1954), Patrick Lindenmaier (1959) und Lucienne Lanaz/Greti Kläy (1937/1930) entsprechend deren jeweiligen Ansprüchen, Möglichkeiten, Gestaltungsmitteln und Beziehungen verschieden ins Bild gesetzt.

Wenn die vier Filme hier unter dem gleichen Titel vorgestellt werden, heisst das nicht, dass sie damit partout auf den gleichen Nenner gebracht werden sollen. Soweit es eine erste Sichtung zulässt, soll gezeigt werden, wie und in welchem Umfeld die Porträtierten gezeichnet werden, was die Darstellungsweise ansprechen bzw. bezwecken könnte.

Nebst den hier zusammengefassten Porträts waren in Solothurn noch weitere (erstaunlich viele!) Filme zu sehen, die ebenfalls ein Lebensbild beziehungsweise ein Lebenswerk vorstellten:

«Alpenglühn» von Silvia Horisberger (Christine Lauterburg, Schauspielerin)

«Dani, Michi, Renato und Max» von Richard Dindo (vier Jugendliche, die im Zusammenhang mit Auseinandersetzungen mit der Polizei ums Leben gekommen sind; ZOOM 9/87, S. 15, und 23/87, S. 1)

«Douleur d'amour» von Matthias Kälin (zwei Transvestiten)

«Lieber Raffi...» von Roland Huber (Raffael Benazzi, Bildhauer)

«Location Africa» von Steff Gruber (Werner Herzog und Klaus Kinski, Regisseur und Schauspieler

«Le terroriste suisse» von Christian Iseli (Patrick Boillat, ehemaliger Terrorist und Exilant)

«Der Traum von Paris» von Johannes Flütsch (zwei Stadtvagabunden)

«Unterwegs» von René Baumann/Marc Bischof (Werner Bischof, Photograph)

Franz Ulrich

Andreas

Schweiz 1987.
Regie: Patrick Lindenmaier
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 88/30)

Vor sieben Jahren hat Patrick Lindenmaiers ältester Bruder Andreas durch aus einem Durchlauferhitzer austretendes Gas wegen Sauerstoffmangels einen schweren Gehirnschaden erlitten, der zum Verlust seines Gedächtnisses und fast all seiner intellektuellen Fähigkeiten führte. Nachdem Andreas zuerst in einer Klinik untergebracht worden war, nahmen ihn seine Angehörigen nach Hause, um sich in seinem gewohnten familiären Rahmen um ihn zu kümmern. Nach einer anfänglichen Besserung seines Zustandes verschlechterte sich dieser derart, dass Andreas wegen zunehmender Unzugänglichkeit und Aggressivität wieder «versorgt» werden musste. Seit sechs Jahren lebt er nun in der geschlossenen Langzeitabteilung der

psychiatrischen Klinik Burghölzli in Zürich.

In seinem ersten Film in eigener Regie schildert der 1959 geborene Patrick Lindenmaier, der bisher als Kameramann – «Wendel» von Christoph Schaub (ZOOM 4/87), «Aus allem raus und mitten drin» von Pius Morger – tätig war, einen Tag im Leben seines Bruders. Dieser Tagesablauf bildet zugleich das Gerüst für eine grundsätzlichere, umfassende Auseinandersetzung mit der Situation des Patienten Andreas in der Familie, in der psychiatrischen Klinik und in der Gesellschaft.

Zu Beginn stellt Patrick Lindenmaier seine Familie – Mutter, eine Schwester, vier Brüder – vor. Ein zunächst vielleicht sich einstellendes Gefühl, als Voyeur ungewollt zum Zeugen eines tragischen Familienschicksals gemacht zu werden, verliert sich rasch. Als zutiefst Mitbeteiligter und Betroffener beobachtet Lindenmaier seinen Bruder und dessen Leidensgenossen, stellt seiner Mutter, den Geschwistern und den Pflegern und Pflegerinnen behutsam Fragen, wobei Respekt und Würde immer gewahrt bleiben. Diesem Dokumentarfilm geht es nicht um einen voyeuristischen «Blick hinter die Kulissen», sondern um eine ebenso beharrliche wie subtile Annäherung an seinen Bruder und die von seinem Schicksal Mitbetroffenen.

Der Unfall hat Andreas zu einem schwer behinderten, von anderen total abhängigen Menschen gemacht. Sein intellektuelles und emotionales Leben scheint fast erloschen zu sein. Seine Äusserungen sind auf sich ständig wiederholende Worte und Gesten reduziert. Gefühlsregungen führen offenbar zu einem unberechenbaren, aggressiv scheinenden Verhalten, was den Umgang mit ihm schwierig macht. Für die Angehörigen ist dies eine sehr schmerzliche, traurige Situation, der sie oft ohnmächtig gegenüberstehen. Sie sind mit einer Herausforderung konfrontiert, mit der sie auf verschiedene Weise umzugehen versuchen, wobei sich Hilf- und Ratlosigkeit lähmend auswirken können. Fast verzweifelt versuchen sie immer wieder, eine Beziehung zu Andreas aufzunehmen.

Ebenso hilf- und ratlos ist die Institution Psychiatrie, die von der Gesellschaft den Auftrag hat, solche «Fälle» wie Andreas in Obhut zu nehmen. Auch Pflegepersonal und Ärzte, für die Andreas einer von mehreren Patienten ist, versuchen immer wieder, die Unzugänglichkeit der Kranken zu durchbrechen. Aber es ist eine Sisyphusarbeit, die an der Substanz vor allem des Pflegepersonals zehrt. Sein Dienst bedeutet meist nur «Aushalten», es gibt kaum je «Erfolgserlebnisse», weil keine Heilungen erfolgen. Brüche wachsen zusammen, eine Lungenentzündung verschwindet – in der Langzeitabteilung der Psychiatrischen geschieht nichts dergleichen. Lindenmaiers Film konfrontiert Aussenstehende auf eindringlichste Weise mit diesen Problemen.

Psychiatrische Anstalten stehen am Rand der Gesellschaft, bewusstseinsmässig und faktisch: Burghölzli, Schlössli ... Sie bilden eine Art Getto, die man aus dem Bewusstsein verdrängt. Ohne anzuklagen, ohne Thesen zu vertreten, fragt Patrick Lindenmaier nach der Stellung dieser Anstalten, ihrer Patienten und ihres Personals in der Gesellschaft. Ist ihre «Ausgrenzung» notwendig, unvermeidlich? Wäre nicht auch eine Öffnung, eine Rückführung möglich? Aber gerade das Schicksal von Andreas zeigt, wie schwierig das wäre. Die Gesellschaft, wir «Gesunden» müssten zu einer Solidarität finden, mit der solche Lösungen ganz anders abgestützt und mitgetragen würden als bisher.

Das Schicksal von Andreas geht einem an die Nieren, es macht betroffen – für einmal ist dieses Klischeewort berechtigt. Hier sieht sich jeder mit einer Wirklichkeit konfrontiert, die meist verdrängt wird, die aber auch die eigene – als Patient, als Angehöriger – sein könnte. ■

Peter F. Stucki

Armand Rouiller

Regie: Jacqueline Veuve; Kamera: Hugues Ryffel; Schnitt: Edwige Ochsenbein; Ton: Pierre-André Luthi; Produktion: Schweiz 1987, Association des Amis du Bois, 16 mm, Farbe, 44 Min.; Verleih: ZOOM, Zürich.

Das Stichwort «Holz» lässt uns vielleicht an geblumte «Trögli», ans Waldsterben oder einen Slogan denken, der vor zehn Jahren tausendfach auf Heckscheiben und Kotflügeln spazierengeführt wurde: «Holz ist heimelig», aber ...

Jacqueline Veuve, Regisseurin so bedeutender Filme wie «Panier à viande» (Co-Regie: Yves Yersin, 1965), «La mort du grand-père ou le sommeil du juste» (1978) oder «Parti sans laisser d'adresse» (1982) hat, in Zusammenarbeit mit einer Gruppe namens «Association Amis du Bois» in Le Mont produziert, weder über das eine noch das andere eingangs erwähnte Reizwort diesen ebenso wunderbaren, wichtigen wie höchst kurzweiligen Film gemacht. So viel zum voraus.

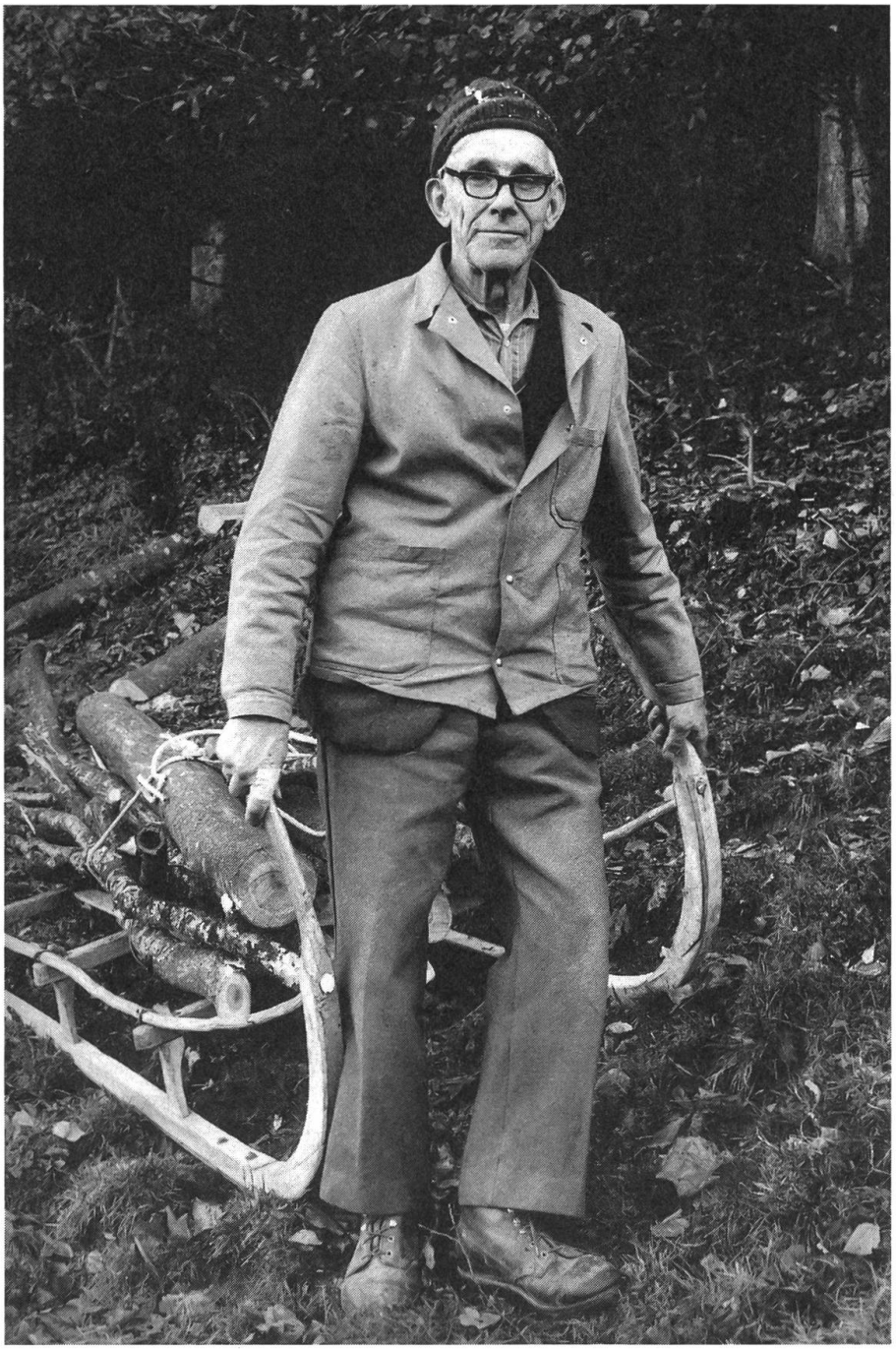
Armand Rouiller ist zunächst das Porträt eines nahezu 80jährigen Handwerkers aus dem

französischsprachigen Teil des Wallis, der als einer der vermutlich letzten seiner «Zunft» für die ganze bäuerliche Talschaft und darüber hinaus Hornschlitten, Rechen, Sensen, Behälter für Wetzsteine und andere Gerätschaft aus Holz anfertigt.

Im ersten Teil des Films stellt Armand Rouiller einen Rechen her. Nachdem er die Zähne unten in der Küche beim Herd vorbereitet hat, geht er mit ihnen in seine Werkstatt hinauf, um sie dort auf ihre richtige Länge und Schräge zu bringen, den Rechenbogen herzustellen, Löcher hinein zu bohren, die Form des Stifts für die Richtung des Stiels festzulegen, diesen einzusetzen und ihn durch eine zurechtgebogene Tannenrute mit dem Rechenkamm zu verbinden.

Jacqueline Veuves hervorragender Kameramann Hugues Ryffel hat Armand Rouiller nicht nur über die Schultern geguckt. Jeder Arbeitsgang wird auch von der Beleuchtung her derart geschickt inszeniert und überlegt angegangen, dass die Sicht, die Perspektive und der Bewegungsspielraum sowohl der Kamera wie des tätigen Meisters an Anschaulichkeit das Optimum erreichen. Anders als in vielen anderen Reportagen über Handarbeit kommt es nie zu jener für alle Beteiligten ermüdenden Situation, in der eine in ihrer Tätigkeit sichtbar gestörte Person frontal zum Publikum die Arbeit zu erklären versucht, derweil die Kamera signalhafte Repräsentanz mimt und ein Kommentator schliesslich doch noch so drauflos schwadronieren muss, als verstünde er alles sowieso besser als der arme Tropf im Arbeitskittel.

Das Vorgehen der Filmenden richtet sich hier nach dem zu Filmenden und nicht umgekehrt. Das verleiht jeder auch nur geringen Geste die ihr zustehende Plausibilität: das willkürliche



Netzen des Bleistifts zwischen den Lippen, das kurze, exakte Augenmass beim Anreissen der Rechenzähne, die entschiedenen Drehungen der Hand beim Einsetzen der Verstrebung zwischen Rechenbogen und Stiel. Die einzelnen Werketappen werden in ihrer funktionellen Mechanik ersichtlich. Während beispielsweise beim Handbohren die Kamera vom Bohrloch hinauf zur kreisförmigen, bildfüllenden Drehbewegung schwenkt, fasst sie später die fix montierte Bohrmaschine starr ins Bild und hält lediglich die kurzen, ruckartigen Bolzenstösse innerhalb der Kadrierung fest.

Dass der Film auch im zweiten Teil bei der Herstellung eines Hornschlittens nicht an Spannung verliert, liegt wohl in der inneren Logik des wiedergegebenen Arbeitsprozesses, im Rhythmus und im schnörkellosen Gebrauch der filmischen Möglichkeiten begründet.

Indem die Kommentare Armand Rouillers, soweit ersichtlich, als Direktton vom Drehort nachsynchronisiert wurden, ge-

winnen sie an zusätzlicher Griffigkeit, ohne dadurch etwas von ihrem originären Timbre einzubüssen. Gegenstand der Rede bilden etwa die Eigenschaften verschiedener Holzarten, deren Gewinnung und Zubereitung, der beschränkte Einsatz von Maschinen und der richtige Gebrauch der Werkzeuge («voilà»), darüber hinaus aber auch knappe, klar gehaltene Hinweise auf die sozialen Verhältnisse Armand Rouillers und seiner Frau («Das Geld fiel nicht den Schornstein hinunter»), auf den Arbeitsaufwand und den Verdienst («Es glaubte zwar jüngst einer, 130 Franken für 25 Arbeitsstunden seien zu viel») und zeitbedingte Erscheinungen («Früher stellte ich das Werkzeug zum Teil selber her» – «Der Forstwart sagte kürzlich, Holz habe wegen des Plastiks bald keinen Wert mehr»). Die Glaubwürdigkeit all dieser Aussagen geht aber stets vom Bild, dem Ton und der sachbezogenen Abfolge aus. Der eingebundene Zeigefinger der rechten Hand Armand Rouillers erübrigt zum Beispiel zwar unfreiwillig, aber selbstredend lange Referate über die Unfallgefahr.

Zu hören ist in allen Nuancen das Hämmern, das Feilen, das Sägen oder das klappernde Geräusch des Bleistifts beim Anzeichnen und Abmessen der Rechenzähne auf ihre Länge. Für einmal scheint sich das oft lärmige, flüchtige Fastfood- und Revolverküchen-Kino in eine vermeintliche Werkstatt verwandelt zu haben.

Sicher nicht von ungefähr erinnere ich mich in diesem Zusammenhang an Henri-Georges Clouzots Picasso Porträt «Le mystère Picasso» (1956), das, um einen Satz von Tibor de Viragh (ZOOM 13/85) zu zitieren, vorerst auch «nicht den Menschen Pablo Picasso und dessen Biographie, sondern den Kunstschaffenden beim kreativen Akt zum Thema hat». «Warum sollte das bei so profanem Handwerksgerät («zum Arbeiten, nicht zur Dekoration») nicht auch der Fall sein?

Jacqueline Veuve stellt Armand Rouiller mit seiner Arbeit und seinem meisterlichen Geschick in Beziehung zu seiner vertrauten Umgebung: der Werkstatt, dem Haus, dem Waldstück, dem Hang, und wohl auch zur Stille und zur Zeit. Armand Rouiller definiert sich durch das, was er tut. Bezeichnendes Detail dieser integrierten Beziehung von Tun und Sein: Bevor er nach einem getätigten Handel vor dem Haus in seine Werkstatt zurückkehrt, lokalisiert ein «coup d'œil» seine Welt: Chenarlier, am rechten Ufer der Viège.

Dies alles und noch viel mehr registriert der Film liebevoll, präzis und mit einer gewissen Poesie, aber ohne falsche Sentimentalität oder nostalgische Manieriertheit. Armand Rouiller findet, nüchtern betrachtet, keinen Nachfolger. Sein Haus liegt auf der Schattenseite. Er wird, er sagt es selber, schlecht bezahlt. Die Losung «Ohne Fleiss kein Preis» ist hohl. Ein Quervergleich zu Lucienne Lanaz' «Feu, fumée, saucisse» (1976) ist angebracht.

Wenn Jacqueline Veuve ihren Film schliesslich mit einer ergreifenden Passage aus Rossinis «Petit messe solennelle» ausklingen lässt, bleibt Armand Rouiller mit seinem mit Holz beladenen Schlitten zuletzt und in einiger Distanz in der unteren Mitte des Bildes. Die damit zum Ausdruck gebrachte Eingebundenheit seiner Lebensäusserung durch Arbeit hat ihre gebührende Entsprechung ohne Pathos auch in der formal und inhaltlich unprätentiösen Geschlossenheit dieses Films gefunden. ■

Peter F. Stucki

Mario Botta – senza luce – nessuno spazio

Regie: Andres Pfäffli; Kamera und Schnitt: Beat Kuert; Ton: Vincenzo Consoli; Musik: Michael Galasso; Produktion: Schweiz 1987, Al Castello, Arzo, 16 mm, Farbe, 45 Min.; Verleih: offen (A. Pfäffli, Wohnfabrik, 8335 Hittnau).

Der Tessiner Mario Botta arrivierte in den vergangenen Jahren in seiner Gilde vom Enfant terrible zum international anerkannten Stararchitekten. Die Ablehnung sowohl des Projektes der von ihm entworfenen Kirche von Mogno als auch der jüngst erfolgte abschlägige Bescheid der Stadtregierung von Bellinzona gegenüber den von ihm entworfenen Umbauplänen der Banca dello Stato im Herzen der Altstadt sorgten weitherum für Gesprächsstoff.

Bottas Äusserungen im vorliegenden Film folgend, steht der Mensch mit seinen Grundbedürfnissen nach Raum, Licht, Schutz und kultureller Identität im Mittelpunkt seiner architektonischen Überlegungen. Die ethische Haltung soll grundsätzlich immer den Vorrang vor ästhetisch-stilistischen Gesichtspunkten einnehmen. So sehr die Architektur die Gesellschaft bildlich widerspiegelt, soll jeder gestalterische Eingriff in die Landschaft zumindest einen Referenzbezug zur lokalen und regionalen Realität herstellen.

Wesentlicher als das Ziel, absolut Neues zu erfinden, ist ihm die möglichst sinnliche Erfahrung, den Ort zu erfragen, sich durch eine bereits bestehende Gegebenheit inspirieren zu lassen und durch den schöpferischen Akt der Arbeit zu neuem Leben zu erwecken.

«Jeder Ort hat die Lösung schon in sich», heisst eine sei-

ner Maximen. Botta greift damit zurück auf archetypische Hoffnungen, Sehnsüchte und Erfahrungen der Menschheitsgeschichte, beispielsweise die Idee der schutzgewährenden Höhle mit der Öffnung zur Aussenwelt. Von daher ist er der Überzeugung, dass den rein nur mehr nach funktionellen Kriterien erbauten Konstruktionen (Gebäude, Autos, Möbel) ihre bildliche Vielfalt wieder zurückgegeben werden müsste. Das Design definiert er in diesem Zusammenhang als Wiederentdeckung des Materials.

Bottas Ausführungen, die sich hier als recht utopisches Resümee lesen mögen, erhalten, unabhängig davon, ob sie im Cadillac, inmitten der Hautevolée, im Vortragssaal, am Arbeitstisch oder am schmierigen Tischchen einer Gartenwirtschaft gemacht werden, durch seine beredte und bestimmte, liebenswürdige, teils fast treuherzig gewinnende Art des Vortrags und das betont bescheidene, wuschelige Auftreten des Tessiners grosse Überzeugungskraft.

Wie recht er hat, denkt man, wenn er auf der Highway vor der Manhattan Skyline auf die Wolkenkratzer zufährt, ihnen von weitem emotionale Kraft zubilligt und, an ihrem Fusse angekommen, ihre trostlose Banalität entlarvt. Botta verschafft sich Goodwill. Man ist bereit, ihm aus der Hand zu fressen.

Andres Pfäffli, mit Beat Kuert und Heinz Bütler zusammen Produzent der Al Castello S. A. in Arzo, stellt in einer die Produktion sicher erschwerenden Langzeitstudie sieben zum grössten Teil ausgeführte Projekte vor, wobei der Zuschauer die Möglichkeit bekommt, die Skizzen und Darlegungen Bottas mit deren realisierten Endbildern zu vergleichen. Der Film leistet hiebei grundsätzlich einen abwechslungsreichen Beitrag, sei es, indem er Botta in leichten Strichen entwerfen, modifizieren und erläutern lässt, die Baustadien mit Fotos in verschiedenen Etappen überblendet, Videoaufzeichnungen einbringt oder erste Gehversuche im neugestalteten Gelände unternimmt. Relativ geglückt dabei sind bezeichnenderweise die von Botta vor der Kamera gezeichneten und erläuterten Illustrationen, wobei man als Zuschauer hier oft wünschte, die Kamera möge nicht nur fahrige Eindrücke vermitteln, sondern auf Nuancen näher eintreten, wie das bei den Skizzen der Kirche von Mogno anfangs noch der Fall ist, wo der Titel, die Form und der Inhalt des Films einander auf die faszinierendste Weise entsprechen.

Eindrückliche Ansichten der von Botta postulierten Öffnung des Raums sind von genau konzipierten Fahrten (Kamera: Beat Kuert) in der Casa di Viganello oder im Maison de la Culture in Chambesy zu sehen. Dagegen kommt es im Atelier oder beim Centro Artizionale in Balerna zu einer Reihe von Fahrten und Schwenks, die nichtssagend bleiben oder die Freude beim Ergründen der Strukturen vergällen können. Gottseidank kein postmoderner Kitsch.

Immer bleibt die Kamera an

den Lippen des gewiss honetten Maestros hängen, sodass er sich gegen Schluss immer mehr wiederholt. Wenn die Fotoüberblendungen die Casa di Breganzona und die Banca del Gottardo (Locarno) etappenweise und betonschwer aus dem grünen Buschwerk des Vordergrundes zur «nature morte» empordonnern lassen, ist dies zugegebenermassen überwältigend, doch wären trotz Bottas zuvorkommenden Fingerzeigen und Fussnoten spätestens von da an Fragen und Widerhaken zur Architektur-Diskussion am Platz: Wie setzt man sich als Architekt durch? Wer hat die Macht zu bauen? Was lässt sich tun für einen sozialeren Wohnungsbau? Wer hat damals in Mogno ...? Auf eine Problematisierung der eingangs zitierten Vorstellungen Bottas wird verzichtet, obwohl der dem Filmteam gegenüber sichtlich wohlwollende und Fragen sicher nicht scheuende Architekt bestimmt darauf eingegangen wäre. Ebenfalls gänzlich ausgespart wird die Meinung der Direktbetroffenen: Der Bewohner seiner Form gewordenen Ideen. Vermutlich wäre es falsch gewesen, nach der im Vorspann respektheischenden Aufzählung der goldenen Federn Bottas, noch den Wunsch zu hegen, in eine fruchtbare Auseinandersetzung mit denen, die bauen (lassen), und denen, für die Bottas Architektur ein Ärgernis ist oder ein Traum bleibt, zu treten.

Anstatt mich sehen zu lassen, wie sich in diesen lichtdurchwirkten, leeren Räumen zu minimalisierten Vivaldi-Tupfern wohnen und arbeiten lässt, zieht mich die Kamera in der letzten Sequenz ein zweites Mal in weitem Bogen von Bottas Refugium hinüber zu den Zeichentischen seiner Angestellten, lies: in die Unverbindlichkeit der Betrachtung. Hier wenigstens ist die Welt noch Idylle. ■

Peter F. Stucki

Queen of Elastic

Regie: Lucienne Lanaz und Greti Kläy; Kamera: Hans-Toni Aschwanden und Herbert Gronau; Schnitt: G. Kläy; Ton: Marc Champod und Klaus Gottschall; Musik: M. Champod; Produktion: Schweiz 1987, Jura-Films, 16 mm, Farbe, 30 Min.; Verleih: Jura-Films, Grandval, und Filmpool, Zürich.

Erster Eindruck unmittelbar nach der Visionierung: Sonderbar gesichtslos bleibt Lucienne Lanaz' Porträt der Lorna Chester, Varietékünstlerin und «Schlangenmensch». Scheinbar bruch- und nahtlos lässt diese im Film ihr Leben Revue passieren. Ihre Stimme bleibt alleweil beherrscht. Die Erinnerungen an die einzelnen Etappen wirken zum Teil wie unfreiwillig triviale Versatzstücke aus einem reichlich nüchtern gehaltenen Pressetext. Obwohl der Film zu einem Gutteil aus alten Fotos und Filmausschnitten besteht, entsteht kein Bilderbogen, in dem sich die eigenen Vorstellungen von Varieté-Zauber, Spektakel und Augenkitzel finden würden.

Es bleibt das Bild eines bäuerlichen Schuppens bei Berlin (DDR), in dem das Mädchen vor mehr als drei Jahrzehnten geprobt hat, und einiges später die selbe Lorna mit ihrem Entdecker, Förderer und langjährigen Lebenspartner Leslie Chester vor den ägyptischen Pyramiden. Dazwischen immer wieder die Arabesken der ungewohnten, schlangenhaften und doch irgendwie starren Figuren der Bewegungskünstlerin (Kontorsionistin), die durch die strenge, ausgewogene und meist auf Symmetrie bedachte Kadrierung und Bildgestaltung vollends jeglichen Reiz verlieren, auch wenn es sich dabei um Nummern der Weltspitzenklasse handelt. Ihre Wohnung, die zwischen den Tourneen oft auch als Übungslokal dienen muss, vermittelt eine ebenso konforme Atmosphäre wie die immer gängiger werdenden Auftrittslokale.

Jeweils nur kurz löst sich die sich permanent kontrollierende Haltung dieser Frau, sei es, wenn sie den selbstgedrehten Film einspannt, dem Besuch die selber entworfenen und geschneiderten «Traum-Kostüme» präsentiert oder einer Gruppe von Schülerinnen über ihren Beruf Rede und Antwort steht und Kostproben ihres Könnens gibt. Sonst bekommt man eher den Eindruck, als fürchte sie, bei spontanen Gefühlsäusserungen Substanz ihrer Willens- und Konzentrationskraft zu verlieren. Man kann sich etwa denken, wie hart Lorna Chester trainieren muss, um sich auf dem harten Boden des Showbiz behaupten und ihre erstaunlich junggebliebene Figur erhalten zu können. Schlechten Angeboten und unlauteren Ansinnen gegenüber will sie gewachsen sein.

Als vor Jahren nach 22jähriger Zusammenarbeit ihr Partner Leslie starb und ein Autounfall

sie für längere Zeit ausser Kurs setzte, begann sie, einer schweren Krise zum Trotz, sich mit eisernem Willen erneut eine Karriere, diesmal als Solistin, aufzubauen. Heute lernt sie steppen.

Zweiter Eindruck, Tage später: Innerhalb einer zusammenlegbaren, kleinkarierten Ordnung, in der sie sich immer wieder aufs neue exponiert, irritiert die disziplinierte Rasanz der Tanzschritte. Es sieht so aus, als bestehe das Geheimnis dieser Frau wie des Films nur darin, im überschaubaren Rahmen den Traum und die Sehnsucht nach Wertschätzung und Sicherheit ununterbrochen und beharrlich auszumessen. Wenn in dieser Selbstbeschränkung auch nicht die «grosse» Kunst entsteht, beeindruckt langfristig einmal mehr, mit welcher Achtung Lucienne Lanaz starke, bescheidene Menschen in ihre Filme einbringt («Spätes Glück», 1974; «Feu, fumée, saucisse», 1976; «Menschen im Alltag», 1978; «Ich habe ein Recht auf meinen Körper», 1981; «Porträt des Instrumentenbauers Stefan Beck», 1984). ■

KURZ NOTIERT

«Zischtigs-Club» auch am Mittwoch

Die späte Ansetzung der open-end-Diskussion des Fernsehens DRS hat vielerorts zum Wunsch nach einer Zweitausstrahlung geführt. Seit Anfang Jahr wird der «Zischtigs-Club» auf dem TV DRS-Kanal jeweils am Mittwoch um 12.00 Uhr wiederholt.

DOKUMENTARFILME

Verena Berchtold

Caminos del Silencio
(Wege des Schweigens)

Schweiz 1987.
Regie: Felix Zurita de Higes
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 88/32)

«Die Soldaten verfolgen uns – warum, wissen wir nicht», antworten Indios in den Hochlandwäldern Guatemalas auf die Fragen der Filmequipe. Seit über vier Jahren leben sie nicht mehr in ihrem Dorf, nachdem Armeeangehörige es überfallen, Kinder und Alte, die nicht fliehen konnten, verschleppt und zum Teil grausam umgebracht haben. Aber auch in den Wäldern sind sie vor Überfällen nicht sicher, leben sie in Angst vor Entdeckung. Zwei bis drei Monate, oft aber auch nur zwei Wochen dauert es, bis Soldaten die im gerodeten Waldgebiet angelegten Felder der Bauern entdecken, zerstören und die Familien zum Weitergehen zwingen. Bereits seit der Eroberung Guatemalas durch die Spanier vor Jahrhunderten dauert die Vertreibung und Entrechtung der Indios. Sie dienten den Grossgrundbesitzern (die sich das Land angeeignet hatten) als billige Landarbeiter; der wenige Boden, der ihnen zur Selbstversorgung überlassen worden war, gab zum Überleben nicht genug her. Als in den sechziger Jahren erneut ein Militärregime an die Macht kam, verstärkte sich die Verfolgung der Indios. Die, die sich in die Wälder zurückgezogen hatten (inzwischen der Grossteil der überlebenden Indiobauern), werden beschuldigt, Guerilleros zu sein, auch wenn sie unbewaffnet sind.

Auf diesem historischen und sozialen Hintergrund geht der Film nur im Vorspann ein. Sonst beschränkt er sich ganz auf das Leben, den Alltag der Bauern, mit deren Einwilligung das Dokument entstanden ist; sie bestimmten Rahmen (vier Tage Drehzeit) und Art der Dreharbeiten.

Wir verfolgen den Tagesablauf der Frauen, Männer und Kinder des Dorfes: Daheim hatten sie Häuser, hier sind es aus Ästen und Zweigen erstellte Unterstände. Fast alles findet gemeinschaftlich im Freien statt: das Tortillabacken, die selbstorganisierte Schule, die ihren Lehrplan den Begebenheiten anpasst, die Versammlungen und Abstimmungen (eine Art Untergrundparlament). Die Felder bestellen vor allem die Frauen und Kinder. Männer stehen Wache, beraten sich und besorgen die gefahrvollen Kurierdienste zu anderen untergetauchten Dörfern. Durch die ständige Bedrohung von aussen haben sich Stämme und Dorfgemeinschaften verschiedener Herkunft und mit unterschiedlichen Dialekten zusammengeschlossen. «Hier haben wir gelernt, im Kollektiv zu arbeiten, das erleichtert uns das Leben sehr. Das erscheint uns jetzt auch ohne Verfolgung sinnvoll», so einer der Bauern. Der Boden ist fruchtbar, und wenn sie nicht ständig fliehen müssten, könnten sich die Indios gut selber versorgen: Sie pflanzen Reis, Mais, Bananen und Kaffee an und weben viele Kleider selber.

Durch das «illegale» Leben gibt es keine öffentlichen Gesundheits- und Sozialleistungen mehr – von gelegentlichen Spenden der Hilfswerke abgesehen; Medikamente und Ärzte fehlen. Jetzt werden Pflanzen, Heilkräuter gesammelt, und einer der jüngeren Männer stellt (aus 40 verschiedenen) Medizin her, er hat damit gute Heilerfolge. Arztfunktion hat eine Pfle-