

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 39 (1987)
Heft: 4

Artikel: Fremd & heimisch
Autor: Saurer, Karl
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-931942>

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: 18.04.2026

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

Erlebnissen stecken, eine Sehnsucht, die auch das Leben des «Helden» in Erwin Keuschs *«Der Flieger»* bestimmt: Sein Traum, einen Rekordflug vom Palomani, dem höchsten Berg Boliviens, zu machen, erfüllt und bereichert sein Leben in der Enge der Provinz, wird jedoch zum Alptraum, als es um die Verwirklichung dieses Wunschtraums geht.

Einem Traum jagen auch die beiden Protagonisten in *«Du mich auch»* von Anja Franke, Dany Levy und Helmut Berger nach, dem Traum einer Liebe, die noch im Alter lebendig und lebbar sein soll. Dieser Film, in den die Erfahrungen, Probleme und Erwartungen der jungen Autoren eingeflossen sind, vermochte das Solothurner Publikum zu begeistern. Die frische, lockere Inszenierung mit ihren zahlreichen visuellen Gags und Filmzitatenspielen, das selbstironische Spiel der beiden Hauptdarsteller Anja Franke und Daniel Levy (der Peperoni aus der TV-Serie *«Motel»*), der komische Gegensatz zwischen schweizerischer Bedächtigkeit und Berliner Witz und *«Schnauze»*, die Veräppelung von Klischees und Moden und anderes mehr machen diese deutsch-schweizerische Koproduktion zu einem erfolgversprechenden Unterhaltungsfilm, der einige der wesentlichen Tendenzen des jüngsten Filmschaffens in sich vereinigt. Dabei ist wohl symptomatisch, dass das witzige, kecke Werk im weltoffenen Berlin und in Zusammenarbeit eines Teams aus verschiedenen Nationen entstanden ist. ■

Karl Saurer

Fremd & heimisch

Neue Schweizer Dokumentarfilme

Tamilische Flüchtlinge in einem Berner Tram. Sie fahren zum Roten Kreuz, um Sommerkleider zu holen. Da nähert sich ihnen ein älterer Mann, ein Einheimischer. Während sie sich in ihrer Muttersprache leicht ängstlich darüber unterhalten, was der wohl von ihnen will, fährt der Schweizer einem der Tamilen kurz über den Haarschopf – der junge Fremde scheint die Geste eher als freundliches Streicheln denn als neugieriges Betasten zu interpretieren und reagiert mit einem Lachen... Diese ambivalente Szene aus Remo Legnazzis und Jürg Neuenchwanders Film *«My Mother Is in Sri Lanka»* (vgl. Besprechung in ZOOM 2/87) verweist fast schlüsselbildhaft auf das problematisch-spannungsvolle Verhältnis zwischen fremden ethnischen Gruppen in der Schweiz und einem Teil der einheimischen Bevölkerung. Leider haben sich die beiden Dokumentaristen in diesem Film – mit Ausnahme der Begegnung zwischen einer Bäuerin und einem tamilischen Lehrer – nicht weiter mit dieser brisanten aktuellen Konfrontation befasst, sondern sich weitgehend darauf konzentriert, ein Bild vom Alltagsleben einer tamilischen Gruppe in einem bernischen Flüchtlingscamp zu geben, das hoffentlich dazu beiträgt, einige der beschämenden Vorurteile gerade dieser Gruppe von Flüchtlingen gegenüber zu erschüttern (auch wenn der Film von seiner gestalterischen Qualität her nicht so stark und bewegend ausgefallen ist, wie ich mir wünschte).

In frappantem Gegensatz zur helvetischen Ablehnung des

Fremden – das als bedrohend empfunden wird – stehen Filme und Videos von Schweizerinnen und Schweizern, die sich weitab ihrer Heimat bei fremden Völkern und Kulturen umsehen. Ist es die Suche nach ursprünglicherem Leben und die Hoffnung, Menschen zu begegnen, deren Identität weniger gebrochen ist als die vieler Zivilisationsgeschädigter hierzulande, die sie hinaustreibt aus dem *«kalten Paradies»*?

Am deutlichsten sprechen Gabrielle Baur und Kristina Konrad zu Anfang ihres Videos *«Cada día historia/Mujeres, madres en Nicaragua»* (*Jeder Tag Geschichte/Frauen, Mütter in Nicaragua*) von ihrem Antrieb und ihrem Interesse: *«... Wir Europäerinnen suchen in Nicaragua Frauen, die kämpfen. Wir, kinderlos, begegnen Frauen, die Mütter sind. Wir Fremde tasten uns vor in ihren Alltag, der nicht unserer ist, in einer Revolution, deren Probleme und Errungenschaften wir konkret nicht teilen, deren Ideale und Hoffnungen jedoch den unseren nahe sind...»*

Nach einem knappen historischen Kommentarhinweis stellen sie die Frauen vor, deren Lebensgeschichten und alltägliche Verrichtungen, deren Schwierigkeiten und Wünsche wir im Verlaufe der 90minütigen Recherche durch ein Land im Aufbruch erfahren.

Die Videokamera konzentriert sich stark auf die Menschen; der Kommentar führt neue Menschen und Themen ein; kurze dokumentarische Aufnahmen von kleinen, alltäglichen Szenen wechseln mit Interview-Sequenzen (die nicht immer so verlaufen, wie das üblicherweise der Fall ist – und in einer der stärksten Szenen dreht eine der Interviewpartnerinnen den Spiess mal um und hinterfragt die Auffassungen der beiden Besucherinnen).

Das formal nach traditionellen Mustern gestaltete Videoband gibt aufschlussreiche Einblicke in das nach wie vor von den Contras, respektive der US-Regierung bedrohte Nicaragua und klammert Widersprüche und schwierige Entwicklungen keineswegs aus. Etwa die Probleme der Frauen mit dem Machismo, der ihnen auch nach der Revolution weiterhin sehr zu schaffen macht; und sie werden

Respektvoller Blick auf eine fremde Kultur: «Shuar-Volk der heiligen Wasserfälle» von Lisa Faessler.

noch viel damit zu tun haben, «die Männer dazu zu erziehen», die Frauen nicht «nur für ein Sexualobjekt oder eine Köchin zu halten».

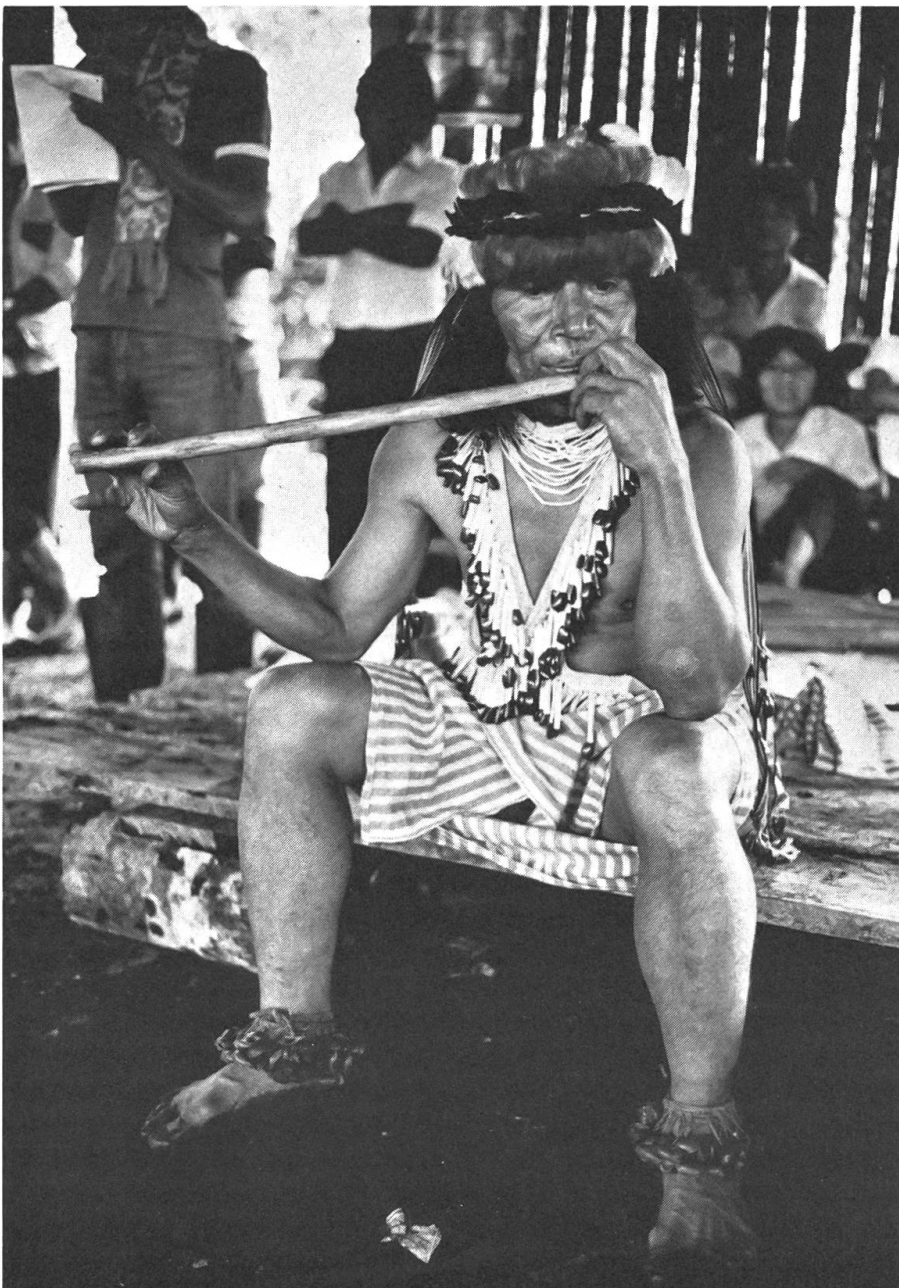
Nur bedingt vergleichbare Absichten und Interessen verbindet «Cada día historia» mit «Shuar – Volk der heiligen Wasserfälle» von Lisa Faessler, die uns an den westlichen Rand des tropischen Regenwalds führt, zwischen Amazonas-Tiefland und Anden-Hochland, auf die Territorien von Ecuador und Peru.

Man spürt als Zuschauer die respektvolle Zurückhaltung, mit

der die Filmemacherin und ihr kleines Team den Shuars begegnet sind und ist beeindruckt von den ebenso einfühlsamen wie aufschlussreichen Bildern «aus der Tiefe des Urwalds». Wie man auch beeindruckt ist von den selbstbewusst-fröhlichen Menschen, die zwar offensichtlich nicht unberührt von der Zivilisation geblieben sind – wie anhand der Turnschuhe, T-Shirts und anderer westlicher «Zeichen» zu sehen ist –, die aber entschlossen sind, ihre kulturelle Identität zu wahren – wobei sie sich dabei durchaus als Teil eines grösseren Ganzen begreifen. Da in diesem Gebiet grosse Ölvorkommen geortet worden sind, steht allerdings zu befürchten, dass auf die Shuars schwere Zeiten zukommen.

Lisa Faessler verzichtet auf Kommentar oder Fragen und lässt die Bilder (Kamera: Konrad Kotowski) vom Leben und Zusammenleben, von der harten Arbeit und ekstatischen rituellen Feiern für sich sprechen – und zum Schluss des Films gibt sie sozusagen einem der Shuar-Indianer das Wort, indem sie dessen Rede – gerichtet an die «Autoritäten» des Staates anlässlich eines Empfangs – dokumentiert. Eine Rede notabene, die auch uns und unsern «Autoritäten» zu denken geben könnte.

Einer der wenigen Dokumentarfilme in Solothurn, der sich mit der Schweiz von heute befasst und dabei unter anderem anschaulich vor Augen führt, wie hier ökologische Rücksichten immer wieder ökonomischen Interessen geopfert werden, war Erich Langjahrs in siebenjähriger, beharrlicher Arbeit entstandener «Heimatfilm» «Ex voto» (vgl. Besprechung in ZOOM 19/86). In einer auf- und anregenden Assoziationsmontage konfrontiert Langjahr den Zuschauer mit ebenso eindrucksvollen wie widersprüchlichen



Fundstücken: Bilder von ursprünglicher Schönheit und leiser Poesie stossen auf Bilder von Entfremdung und Zerstörung. Anrührend-provokativer Mittelpunkt dieser filmischen Heimaterkundung – die auch wichtige geschichtliche Aspekte miteinbezieht – ist eine aussergewöhnliche Bauernfrau, deren

Filme der Solothurner Filmtage im ZOOM

Mit folgenden an den Solothurner Filmtagen gezeigten Werken hat sich ZOOM bereits in ausführlichen Besprechungen, im Bericht über das Festival von Locarno 1986 oder in anderen Beiträgen befasst:

Anne Trister von Léa Pool 16 und 17/86

Ex voto von Erich Langjahr 19/86

Fugue à plusieurs thèmes von Peter Ammann 21/86 (S. 3)

Ghame Afghan von Mark M. Rissi und Zmarai Kasi 17/86

Japanisches Bad von Peter Guyer, Jürg Neuenschwander und Carlo Lischetti 23/86 (S. 16f.)

Jour et nuit von Jean-Bernard Menoud 17/86

Das kalte Paradies von Bernhard Safarik 6/86

Moirés Bewegung Licht von Liberius Lucas und Robert Richter 2/87

Morlove – eine Ode für Heisenberg von Samiro Aldin Jamal 2/87

Motten im Licht von Urs Egger 17/86 (S. 11)

My Mother Is in Sri Lanka von Remo Legnazzi und Jürg Neuenschwander 2/87

Der Nachbar von Markus Fischer 17/86 (S. 11)

Die Reise von Markus Imhoof 18/86

Die schwarze Perle von Ueli Mamin 23/86

Spuren der Trauer von Dieter Gränicher 2/87

Tessiner Fieber von Thomas Gesser 2/87

Le voyage de Noëmi von Michel Rodde 17/86 (S. 12)

Vozes da alma von Peter von Gunten 17/86 (S. 10)

Einige dieser Filme werden im ZOOM noch ausführlich besprochen, sobald sie ins Kino kommen.

fröhliche Naivität und Herzenswärme den Verlust von «Natürlichkeit» bewusst macht, deren Sühn- und Opferbereitschaft aber auch schmerzlich bewusst macht, wie mit solchen Menschen oftmals umgegangen wird.

Auch «*Želja heisst Wunsch, Život ist das Leben*» von Otto Wymann und Snežana Herceg handelt vom Verlust und vom Wiedergewinn von Heimat. Der Film zeigt das unterschiedliche Leben dreier jugoslawischer Brüder und zweier Schwestern, die von zweien der Brüder geheiratet wurden – in der Schweiz und in Jugoslawien – wohin das eine Arbeiteremigranten-Paar nach langem Zögern und «trotz vieler Bedenken» wieder zurückkehrt. Ein über weite Strecken erfrischend spontaner Bericht über das Leben & Arbeiten zuhause, das nicht alle Konsumwünsche zu befriedigen vermag und über das Leben & Arbeiten in der Fremde, das einen doppelt verbraucht. Auch ein nachdenklich stimmender Bericht über Wünsche und das, was aus ihnen geworden ist.

Wie das ist, wenn man sich sozusagen selbst abhandelt, wenn man sich an etwas verliert, das einem ermöglicht, die Welt und sich selbst überhaupt noch zu ertragen; aber auch wie es ist, wenn es einem gelingt, sich wieder zu finden, zu sich zu kommen – davon handelt Urs Grafs dichte Wort-Bild-Reflexion «*Etwas anderes*». Ein sechzigjähriger Mann, der seit sechs Jahren nicht mehr trinkt, berichtet aus seinem zeitweise sehr schwierigen Leben, versucht erzählend seine bitteren Erfahrungen zu begreifen und lässt die Freude an neu gewonnenen Einsichten und Gefühlen spüren. Urs Graf begibt sich auf der Bildebene (Kamera: Rob Gnant) in eine Art Zwiesprache mit dem Erzähler,

gibt den Sätzen Raum und Luft, akzentuiert und erweitert einzelne Gedanken oder Anspielungen – fällt dabei allerdings auch gelegentlich hinter die «Bildkraft» der Worte zurück oder verdoppelt das Gesagte. Insgesamt ist diese Halbstundenproduktion, die quer zu gängigen Videoclipeffekten steht, jedoch ein anregender Diskurs für Leute, die nicht allzu voreingenommen sind und offene Ohren und Augen haben.

Ebenfalls gegen den aktuellen Trend des (zu) hoch geschätzten «subjektiven Faktors» und die Abstinenz gegenüber sozialen und politischen Prozessen und Konflikten steht das Videoband «*Günz, Mindel, Riss & Würm – Zur Geschichte des Jugendprotests in der Schweiz 1916–1980*», realisiert von einem Autorenkollektiv aus Lehrlingstreff, Geschichtsladen und Videoladen Zürich.

Wie der zweite Teil des Titels mit geradezu akademischer Sachlichkeit klarmacht, geht es in diesen 50 Minuten um nicht weniger als 65 Jahre Schweizer Geschichte, allerdings unter einem ganz spezifischen Blickwinkel. Dass sich diese Beschränkung auf den Gesichtspunkt «Jugendprotest» nicht durchhalten lässt, führen die Autoren (Ralph Eichenberger, Lukas Gantert, Alfons Fischer, Isabelle Meier, Swiss Schweizer) vor allem im Schlussteil anschaulich vor Augen. So begrüssenswert diese Geschichtsaufarbeitung ist – das Konzept und gewisse Teile der Umsetzung lassen Wünsche offen. Vor allem das Paar, das in Moderatorenfunktion und als Darsteller kleiner Sketchs den roten Faden und Erklärungsmuster liefern soll, steuert gelegentlich gefährlich nah auf die Klippe der Simplifizierung oder der unfreiwilligen Komik zu. Da helfen Bluebox-Effekte nur bedingt, so schön damit von Epoche zu

Epoche gesprungen werden kann.

Die flotte Montage des Archivmaterials erhält durch die Sequenzen mit Zeitzeugen – etwa durch die trotz ihrer 95 Jahre nach wie vor frisch und wach wirkende Anna Klawa-Morf – nicht nur kurze Ruhemomente sondern auch pointierte Akzente.

Trotz der kritisierten Punkte eignet dieser Gruppenarbeit mit ihren unterschiedlichen Gewichtungen einzelner Perioden der jüngeren heimischen Geschichte ein beträchtlicher Gebrauchswert, öffnet sie doch den Blick und das Bewusstsein für gesellschaftliche und historische Prozesse und legt verschüttete, verdrängte oder unterdrückte Erfahrungen, Erinnerungen und Hoffnungen frei. ■

Matthias Loretan

Sandra, unstillbarer Hunger

Regie und Befrager:
Paul Riniker, Kamera:
Reinhard Schatzmann,
Schnitt: Simone Meier, Ton:
Bernhard Göttler, Produktion:
Fernsehen DRS, Schweiz
1986, 45 Min., Verleih: offen.

Die Solothurner Filmtage zeigten in den letzten Jahren regelmässig eine Auswahl von Dokumentarfilmen, die vom Fernsehen DRS, meist vom Ressort Gesellschaft und Religion, hergestellt worden sind. Dieser Einblick ins institutionell gebundene, journalistische Dokumentarschaffen hat sich gelohnt. Denn zum einen ist auch das «unabhängige» Dokumentarfilmschaffen auf das Fernsehen als Koproduzenten und als Ver-

breitungsmedium angewiesen. Also ist es ratsam, an der Werkchau des Schweizer Films zur Kenntnis zu nehmen, was das Fernsehen – diese Institution der Hass-Liebe, der Konkurrenz, der Unterstützung, der Aushöhlung des Schweizer Films – auf diesem Gebiet selbst zustande bringt. Zum anderen hat gerade auch dieser Seitenblick das Feindbild differenziert. Die Arbeit einzelner Fernsehschaffender und Redaktionen lernte man in Solothurn schätzen; teilweise wurden sogar strukturelle Einrichtungen der Fernsehöffentlichkeit als für den Schweizer Film förderlich und für die Meinungsbildung über drängende Zeitfragen in diesem Lande als vernünftig und hilfreich anerkannt.

Formal und stilistisch heben sich die Fernsehdokumentationen von jenen Werken ab, die wir schon fast zu den «klassischen» Schweizer Dokumentarfilmen zählen (zum Beispiel «Heimposamenter» von Yves Yersin, «Behinderte Liebe» von Marlies Graf, «Ex voto» von Erich Langjahr). Über Jahre setzen sich «unabhängige» Kleinunternehmer/-innen – subventioniert mit staatlichen oder privaten Herstellungsbeiträgen sowie mit nicht oder schlecht bezahlten Leistungen von Mitarbeitern – mit ihrem Thema oder den Porträtierten auseinander und suchen nach überzeugenden künstlerischen Lösungen, welche der Komplexität der abgebildeten Wirklichkeit gerecht werden und in ihren Spiegelungen gleichzeitig neue Brechungen, Einsichten und Gefühle zum Vorschein bringen. Das Ringen um die entsprechende Abbildung und die innere Distanz wird erarbeitet und erdauert. Die Schwangerschaft mit einem bestimmten Stoff und die Abnabelung von ihm dauern bis zu fünf Jahren und mehr. Entsprechend lastet das ökonomi-

sche Risiko. Den Filmenden ist schliesslich der Umgang mit dem Stoff vertraut, die Art der künstlerischen Vermittlung reflektiert, der Blick umsichtig, die Konstruktion stringent, manchmal aber auch schwerfällig.

Von den «klassischen» Schweizer Dokumentarfilmen unterscheiden sich die Fernsehdokumentationen von (Felix) Karrer, Riniker und Co. (vgl. ZOOM 3/87). Diese Autoren stehen in einem Anstellungsverhältnis zum Fernsehen DRS. Im Rahmen der Struktursendung «Zeitspiegel» stehen der Redaktion Gesellschaft und Religion Budgetmittel für jährlich ungefähr sechs eigenproduzierte Dokumentationen zur Verfügung. In Kontrast zu den koproduzierten Schweizer Filmen entwickelte die Redaktion ein Modell des Dokumentarschaffens, das den institutionellen Gegebenheiten und den programmlichen Bedürfnissen des Mediums Fernsehen besser entsprechen sollte. Vereinzelt begabten Fernsehmitarbeitern und -mitarbeiterinnen wird die Möglichkeit geboten, sich mit einem Thema eingehender filmisch zu beschäftigen, einen «Do-Kommentarfilm», einen hintergründigen «Leitfilm» (wie ihn der heutige Leiter der Abteilung Kultur und Gesellschaft, Alex Bänninger, propagiert) herzustellen. Damit können Themen aufgegriffen werden, die in ungefähr 18 Tagen gedreht und in ebensoviel Tagen geschnitten werden, die – Produktionsmittel und Löhne nicht eingerechnet – mit Kosten von rund 30000 Franken auskommen und von dem Autor oder der Autorin in rund vier Monaten von der Idee bis zur Ausstrahlung bewältigt werden können. Diese Produktionsweise erlaubt den «Do-Kommentaristen» – im Vergleich etwa zu den «Meisterleuten» des unabhängigen Dokumentarfilms – ein aktuelleres Rea-

gieren auf gesellschaftliche Entwicklungen, eine naivere Neugier, vorläufigere und unbeschwertere Zugänge, leichthändigeres Erproben dokumentarischer Mittel.

Paul Riniker ist ein typischer Vertreter dieses mittelfristigen TV-Dokumentarismus. Der knapp 40jährige hat seit 1980 15 längere Dokumentarfilme hergestellt, einige davon sind ihm gründlich missglückt, andere vortrefflich gelungen. Kontinuierlich – und eben auch über Stolpersteine und Umwege – konnte er seine strittige Methode entwickeln: die dialogische Selbstdarstellung der Porträtierten. Riniker ist kein heimlicher oder geduldiger Beobachter des Alltags. Seine Stärke ist nicht die Analyse, sondern die trachtige Momentaufnahme. Er

setzt ganz auf die starken Augenblicke während der Drehphase. Durch seine Präsenz als sensibler und intuitiver Befrager fordert er sein Gegenüber heraus. Nicht immer sind die Porträtierten diesen Provokationen gewachsen, oder sie misstrauen seinen Angeboten zur Selbstinszenierung. Mitunter geraten die «autografischen» Elemente gar selbstgefällig («Cheese», 1987). Riniker jedoch lässt vieles stehen. Er ist grossherzig genug, um auch eigene Verlegenheiten offenzulegen und das Scheitern von Begegnungen nicht zu verheimlichen. Sein intuitiver Zugang, sein situativer Ansatz setzen ihn radikal dem aus, was er aus seinen Porträtierten herausholen kann. Ergehen sich diese in Banalem, verlieren auch Rinikers Filme ihre Kraft und laufen ins Leere. Seine

Reportage über das Geschäft des Club Méditerrané mit dem Durst nach Freiheit und nach grosser Welt macht ratlos. Die langsamen Bewegungen und die kleinen Freiheiten der Töffli-fahrer-Generation bringen seinen ihnen gewidmeten Film schier zum Stillstand. Dramatisch geschlossen hingegen gelingt das Porträt des Boxers und Outsiders Sepp Iten («Dr Sepp langt zue», 1983), der sich während der Dreharbeiten auf einen entscheidenden Kampf um einen Europatitel vorbereitete und

Geschäfte mit der Paranoia um die ideale Norm und Figur: Aus einem Inserat «The Cambridge Diet». – Bild links: Fress-Kotz-Sucht als Signal einer tiefen Verstörung: «Sandra, unstillbarer Hunger».





allmächtige Autor nicht immer der Überlegene ist. Und wie bei einem guten Geschäft – und leider nur bei wenigen Filmen – haben beide Partner schliesslich einen Vorteil gewonnen.

Bei Rinikers jüngstem Dokumentarfilm, «Sandra, unstillbarer Hunger», geht die Initiative von der Porträtierten aus. Die 22jährige Sandra ist seit drei Jahren magersüchtig, sie verschlingt täglich Unmengen – und erbricht sie. Sandra möchte sich von diesem Fress-Kotz-Zwang befreien, doch schafft sie es nicht. Ein weiterer Versuch, gegen ihre Sucht anzukämpfen, stellt ein viertelstündiges Videoband dar, in dem sie ihre tägliche Beschäftigung mit der Sucht – ohne Ton – darstellt. Mit diesem Band meldet sie sich bei dem Fernsehdokumentaristen. Stellvertretend für viele, die mit der sich schleichend verbreitenden Krankheit kämpfen, möchte sie in der Öffentlichkeit das Schweigen darüber brechen. Sie will zeigen, welches Leiden sich hinter den überangepassten Fassaden der Magersüchtigen verbergen kann.

Riniker mag diese Anfrage nicht ganz geheuer gewesen sein. Doch er willigt ein, zusammen mit einer masslos Hungernden einen Film über ihre Sucht zu drehen. Sandras Leiden steht für das von vielen, und es ist für Aussenstehende schwer fassbar. Bei entsprechender Sorgfalt mag das Porträt einer Magersüchtigen dazu beitragen, dieser körperlichen, psychischen und sozialen Störung ein Gesicht zu geben und Betroffenen und Beteiligten zu helfen, mit ihr menschlicher umzugehen.

Riniker hat sich abgesichert. Er hat eine psychologische Beraterin beigezogen und sich mit der einschlägigen Literatur auseinandergesetzt. Fatales Resultat:

Das jüngste Werk des intuitiven Porträtisten wirkt auf mich eigenartig befangen. Gleich zu Beginn referiert ein distanzierter Kommentar Sandras Geschichte als Fall eines typischen Krankheitsbildes. Im Gespräch konfrontiert Riniker Sandra mit gesellschaftlichen Klischees und psychologischen Erklärungsmodellen ihres Fress-Kotz-Zwanges. Etwas unbeholfen bietet er ihr damit just jene Verdrängungsmöglichkeiten an, die sie über ihre Magersucht theoretisieren lassen und ihr erlauben, sprachgewandt über ihre Krankheit Auskunft zu geben, ohne dabei eine neue Einsicht, ein klareres Bild oder ein bestimmteres Gefühl zu gewinnen. Mit ihren Rationalisierungen versucht sie, Macht auszuüben über den Befrager und die Zuschauer – und wird doch gerade in ihrem vertrackt sich äussernden Verlangen nach Liebe und Anerkennung enttäuscht bleiben.

Es mag überspannt sein, von der Arbeit an einem Dokumentarfilm zu erwarten, er müsse bei der sich selber Darstellenden einen therapeutischen Prozess bewirken, ein Stück geglückter Trauerarbeit auslösen. Doch Riniker selbst scheint diese Anforderung an seinen Film zu stellen. Gegen den Schluss des Films konfrontiert er Sandra mit seinem Eindruck, er habe sie hinter ihren Auskünften als Person mit Gefühlen wenig gespürt. Manch ein geneigter Zuschauer bereitet sich darauf vor, den Film als Dokumentation von Sandras gescheitertem Versuch zu deuten, aus ihrer steifen Magersucht ausubrechen und dem während ein paar Wochen präsenten Filmmacher zu begegnen (sich mit ihm zu verschmelzen).

Und schliesslich provoziert der Dokumentarist in der letzten Szene doch einen Durchbruch. In einem Gespräch mit Sandra

dessen Anspannung sich mitunter mit einem Faustschlag auf dem Gesicht des bohrenden Befragers zu entspannen drohte. Als Zweikampf oder als spannendes Geschäft entwickelt sich das Verhältnis zwischen Autor und Darstellendem/Dargestelltem in «Tonis Träume» (1986). Der geistig behinderte, äusserst kreative junge Mann lässt sich bei seinen Selbstdarstellungen vor der Kamera einige Wünsche erfüllen. Er reist nach Spanien, fliegt und spielt auf einem Synthesizer. Der Fernsehmann, der etwas von ihm will, mag zusehen, wie stark er sich in Tonis Träume einspannen und wo er ihm Widerstand leisten will. Aus dem gemeinsamen Deal entsteht eine Spannung, in der der

und ihrem Freund wird dieser gefragt, was ihn an Sandra bindet und was er unternimmt, um sie von ihrem Fressen und Kotzen zurückzuhalten. Zuhörend kann Sandra ihre Selbstbeherrschung fahren lassen, sie verliert ihr Gesicht, für eine lange Träne ist ihre Angst, ungeschützt ihre Bedürfnisse zu zeigen, ihre Trauer auszudrücken, überwunden.

Mit dieser ergreifenden Szene hört der Film auf. Für mich kommt dieses Ende überraschend, als Ausrufezeichen am Schluss des Films ist es etwas spektakulär ausgefallen: Riniker hat seinem Gegenüber doch noch eine Träne abgetrotzt. Und doch ergibt diese beklemmende und gleichzeitig erlösende Einstellung einen Sinn. Sie lässt ahnen, wonach Sandra hungert, lässt die trockenen Worte und die zwanghafte Fresssucht spürbar werden als Verschlüsselungen einer verborgenen Sehnsucht.

In der emotional dichten Schlusszene werden schliesslich auch die verschiedenen Ansätze, die Sucht im Film zu erklären, aufgehoben. In der ästhetischen Konzeption eines Dokumentarfilms, der vor allem auf die dialogische Selbstdarstellung setzt, sind sie alle falsch oder zumindest verführerisch und nur als Teilantworten hilfreich. Zivilisationskritisch ist auf dem Widerspruch zu bestehen, dass grosse Teile der Menschheit an Hunger leiden und dass umgekehrt hierzulande in ihrem Liebesbedürfnis Ungestillte über aufwendige Inszenierungen von Fressen und Kotzen ein bisschen Zuneigung erzwingen wollen. Die Einsicht in diese Absurdität löst allerdings bei Fresssüchtigen nur Schuldgefühle aus und erweist sich damit alles andere als hilfreich.

Magersüchtigkeit kann aber auch als überspitzte Form der

Sandra, unstillbarer Hunger

Dokumentarfilm von Paul Riniker
Ausstrahlung: TV DRS, Mittwoch, 18. Februar, 20.05 Uhr;
Zweitausstrahlung: Donnerstag, 19. Februar, 14.25 Uhr.

allgemeinen Paranoia um die ideale Norm und Figur und die dazu führenden Folterpraktiken und Schlankheitskuren verstanden werden. Gerade dieser normkritische Ansatz – angereichert mit feministischem Vokabular – wird von den Betroffenen oft dazu missbraucht, sich und ihren sehnigen Körper im Rahmen einer Gegenästhetik zu stilisieren. Dieser Form trotziger Selbstbehauptung verkommt dabei zu einer Rationalisierung, welche keinen Zugang zur verschütteten Emotion findet.

Auch die verschiedenen psychologischen Erklärungsansätze werden erst wahr, wenn sie sich am konkreten Fall bewähren und nicht als Jargon der Abwehr und Schuldzuweisung an Dritte verwendet werden.

Unausgegoren etwa wirkt Rinikers Versuch, stellvertretend für Sandra zu agieren, zu ihren Eltern zu reisen und die Mutter bei einem steifen Wortwechsel in ein Bild zu bannen, das eben jener familientherapeutischen These von der strengen Mutter entspricht, die ihr Kind nicht hat loslassen können.

Im Gespräch mit Sandra erweisen sich vor allem die tiefenpsychologischen Interpretationen als Herausforderung. Sie begreifen die leibfeindliche Auszehrung von ihrer Entstehungsgeschichte her als tragisches Drama eines begabten Kindes, welches seine Fähigkeiten darauf konzentriert, den Eltern zu gefallen, dabei die eigenen Bedürfnisse zu wenig wahrnimmt, bis diese als Antrieb zum eigenen Handeln schliesslich kaum mehr gespürt werden. Durch die verqueren und selbst-

zerstörerischen Inszenierungen des Fress-Kotz-Rituals sollen die anderen dazu gezwungen werden, der Süchtigen jene Liebe und Achtung zu schenken, die sie sich nicht mehr geben kann. Die Träne in der Schlussequenz wäre demnach ein hoffnungsvoller Ausweg aus diesem Teufelskreis, um durch Trauerarbeit aus dem wiederentdeckten Gefühl heraus Sicherheit zu gewinnen.

Neben den Gesprächssituationen bietet Riniker Sandra die Möglichkeit an, nach ihren Anweisungen das Leiden an der Sucht filmisch darzustellen. Mit diesem Vorschlag nimmt er Ideen jenes Videobandes wieder auf, über das Sandra mit ihm den Kontakt aufnahm. Von den übrigen Teilen des Porträts durch Schwarz-Weiss-Aufnahmen abgesetzt, verdichtet Sandra in einer achtminütigen Fiktion das Ritual von Fressen und Kotzen. Die verfremdende und bergende Distanz der Fiktion macht die Darstellung des schwer Erträglichen mitteilbar. Das Brechen löst bei mir Ekel und Mitleid aus. Der Blick zwischen die dünnen Beine hindurch auf die Waage lässt mich Sandras kalkulierenden Zwang bis in diese ohnmächtige Situation hinein spüren.

Für mein Empfinden zu weich gezeichnet und zu gestylt sind die Aktaufnahmen. In ihrer geschmäcklerischen Künstlichkeit lese ich die Topografie von Sandras Körper vor allem als Persiflage auf modische Körperkultur. Ich gebe dabei zu, dass in meiner Wahrnehmung ein gutes Stück Verdrängung und Abwehr mitspielt. Die geglätteten Bilder ihrerseits machen es mir leicht, mich von Sandras Körper nicht anziehen zu lassen, ich missverstehe schliesslich ihr embryoähnliches Zusammenkuscheln als Zitat auf eine für die Aktfotografie typische Geste.

Verdammt nochmal. So viel, und noch viel mehr steckt in diesem Film. Riniker ist ein grossartiger Porträtist. Da reibt sich einer, tappt im Dunkeln, lässt wieder Umrissse von etwas Festem erkennen. Ich schau ihm gerne zu. Und wahrscheinlich habe ich am meisten aus seinen «Fehlern» gelernt. Dass ich ihn als Zuschauer dabei beobachten darf, darin zeigt er sich in einer einmaligen künstlerischen und menschlichen Grösse. Dass es Leute wie ihn, dass es so eigenartig offene und unausgegorene Werke am Fernsehen (noch) gibt, gleicht einem Wunder. Darüber lohnt es sich zu staunen. Und nachdenklich zu werden. ■

Franz Ulrich

Sepa – nuestro señor de los milagros

Peru/Schweiz/BRD 1986.
Regie: Walter Saxer
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 87/57)

Horrorbilder, life aufgenommen vom peruanischen Fernsehen: Gefängnisausbruch mit Geiselnahme, Hinrichtung von Gefangenen durch die Polizei (November 1983); Gefängnisinsassen nehmen 13 Geiseln aus Protest gegen die Haftbedingungen gefangen, Geiseln geraten zwischen die Fronten, werden von Messern zerschnitten, von Kugeln getötet (März 1984). Explosionen von Gewalt, fast unerträglich in ihrer Direktheit, Resultate unhaltbarer Haftbedingungen in Limas Gefängnissen Lurigancho und El Sexto: Platz wäre für 1500 Gefangene, inhaftiert sind 5000, davon nur 20 Prozent rechtskräftig verur-

teilt. Verständlich, dass sich unter solchen Bedingungen Aggressionen anstauen und mit unvorstellbarer Gewalt explodieren.

Als Zuschauer setze ich mich gegen diese Bilder zur Wehr, gehe unwillkürlich in Deckung. Auch gegen die Stimme des Kommentators baue ich Abwehr auf: In sattsam bekannter Fernsehmanier hämmert sie mir, weder Widerstand noch Nachdenken duldend, Fakten über das Gefängniswesen im Dritte-Welt-Land Peru ein. Schockierend direkt werde ich auf der Bild- und Tonebene mit einer skandalösen, brutalen Realität konfrontiert, von der ich bisher kaum eine Ahnung hatte. Dramaturgisch effektiv stehen diese spektakulären Szenen am Anfang des Films, damit sie mir als grösstmöglicher Kontrast zu dem einfahren, was Walter Saxer in der Folge zeigt: eine Strafkolonie, wo Gefangene friedlich zusammenleben, weil sie als Menschen behandelt werden.

Walter Saxers Dokumentarfilm führt in eine der ungewöhnlichsten Strafkolonien der Welt: El Sepa liegt 500 Meilen von Lima entfernt am Rio Sepa, umgeben von Urwald und Sümpfen. In diese halboffene, teilweise gar selbstverwaltete Strafkolonie werden besonders schwere «Fälle» zur Strafverschärfung abgeschoben. Aber den meisten Gefangenen erscheint diese «Urwaldhölle» im Vergleich zu den Gefängnissen in Lima als Paradies: Sie sind nicht mehr ständig eingesperrt, können ein Stück Land bebauen, mit dem Verkauf der Produkte den Lebensunterhalt verdienen und ihre Frauen und Familien nachziehen. Flucht kommt selten vor, der Urwald ist zu undurchdringlich – und wohin sollten sie auch fliehen, bessere Lebensbedingungen würden sie kaum irgendwo finden ...

An die Stelle des nur noch

sporadischen Kommentars (geschrieben vom peruanischen Schriftsteller Mario Vargas Llosa und gesprochen vom deutschen Autor und Schauspieler Burkhard Driest, der Zuchthäuser aus eigener Erfahrung kennt) treten Interviews mit den Strafgefangenen, die als Mörder, Diebe und Drogenhändler verurteilt wurden, mit Don Elias, dem Direktor der Kolonie, der – halb gütiger Vater, halb durchtriebenes Schlitzohr – für seine Schützlinge sorgt, und mit anderen Personen. So entsteht ein vielfältiges Bild von den Menschen, die hier zu leben verurteilt sind, und ihren Hoffnungen und Problemen, mit denen sie sich auseinandersetzen müssen.

El Sepa könnte ein Modell für humanen Strafvollzug sein, der es den Gefangenen ermöglicht, auf dem Weg einer menschenwürdigen Resozialisierung die gewalttätigen Aggressionen ab- und ein neues Selbstwertgefühl aufzubauen. Aber El Sepa hat mit fast unüberwindlichen Schwierigkeiten zu kämpfen, kann bei der herrschenden Korruption sowie Bürokraten- und Beamtenwillkür nur notdürftig funktionieren. Direktor und Insassen werden von den staatlichen Behörden vergessen; Gefangene, die ihre Strafe längst abgesessen haben, warten monate- und jahrelang auf ihre Entlassungspapiere (mit denen unterbezahlte Richter Handel auf eigene Rechnung treiben). Trotz dieser Willkür und Ungerechtigkeit ist das Leben in der Urwald-oase erträglicher als in den Slums und Gefängnissen der Städte.

Walter Saxer, Produktionsleiter der meisten Filme von Werner Herzog und einiger von Herbert Achternbusch, hat die Strafkolonie am Sepa und ihren Direktor bei den Dreharbeiten zu «Fitzcarraldo» (1978–81) kennengelernt. Sie liegt nicht weit

von jener Stelle, wo das Schiff Fitzcarraldos über den Berg geschleppt wurde. Saxers Film vermittelt, stellenweise sehr eindrücklich, einen Einblick in eine den meisten Europäern unbekannte Realität. Allerdings bleibt der Umgang mit den Menschen, die zu zahlreich vor Kamera und Mikrofon gestellt werden, meistens zu oberflächlich. Man erfährt ihre Namen und Übernamen, die Gründe, weshalb sie verurteilt wurden, kaum mehr. Diese Menschen bleiben blosses «Material» für den Film. Mit seiner konventionellen Struktur und Machart erreicht Saxers Werk nicht jene Komplexität und Dichte, die gerade die besten Schweizer Dokumentarfilme auszeichnen. Dennoch: Sehenswert bleibt dieses Dokument einer unbekannteren Wirklichkeit allemal. ■

Peter F. Stucki

Im Land Kollombye.?

Regie und Buch: Heinz Bütler;
Kamera: Hansueli Schenkel;
Schnitt: Beat Kuert; Ton:
André Pinkus; Darsteller:
August Walla und die
Künstler aus Gugging;
Produktion: Schweiz 1986, Al
Castello P. C./ORF/ZDF,
16 mm, Farbe, 50 Min.;
Verleih: Heinz Bütler,
6866 Meride.

Solothurn wurde in gar mancher Beziehung zu einem Ort des Wiedersehens. Wer vor sechs Jahren in Heinz Bütlers Film «Zur Besserung der Person» (1981; ZOOM 13/81) den Künstler August Walla kennengelernt hatte, konnte diesem jetzt «Im Land Kollombye.?» wiederbegegnet. Und gleich wie in vie-

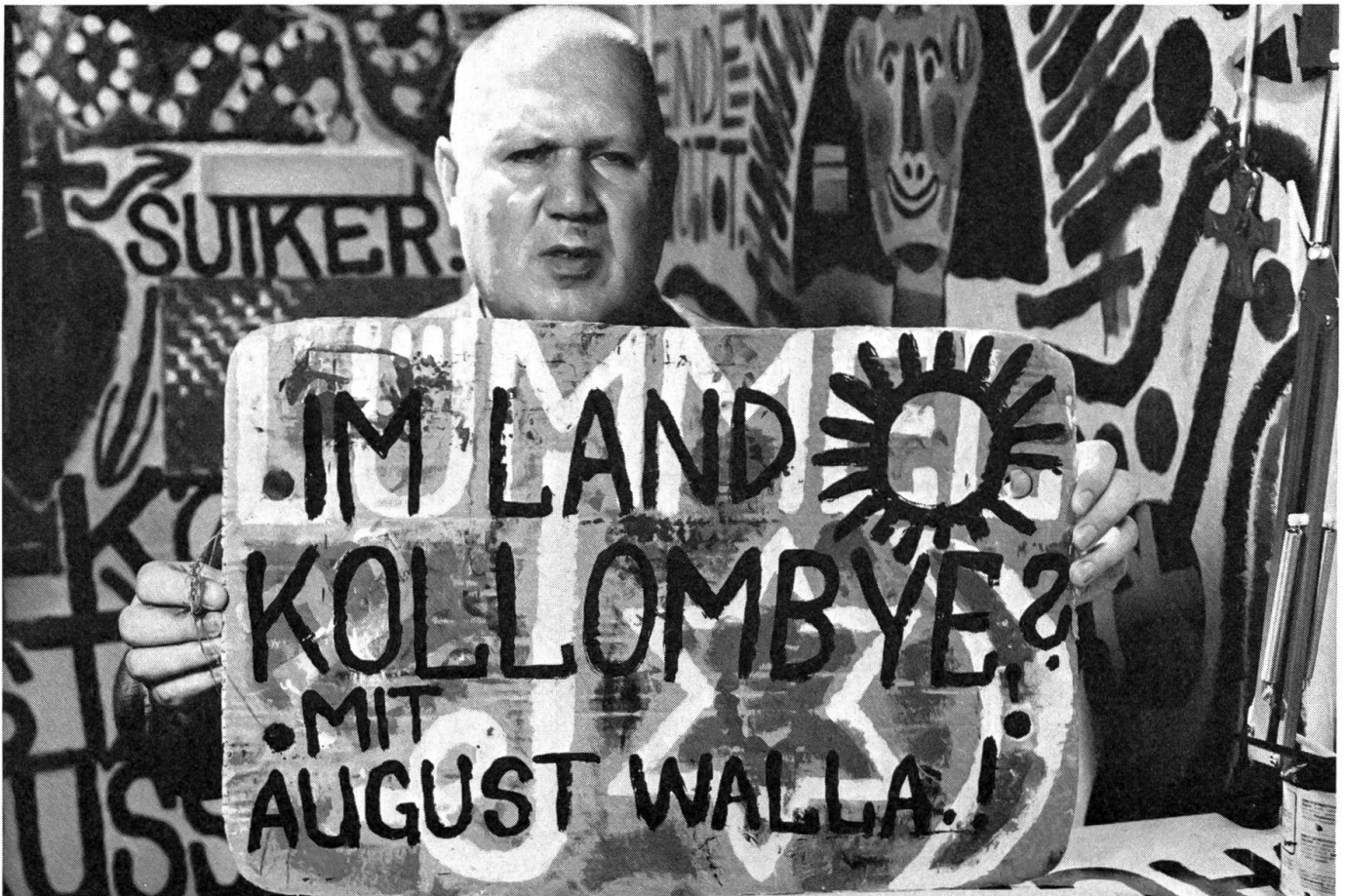
len «Solothurner small talks» die erste Erkundung die grundsätzliche (körperliche und seelische) Befindlichkeit des Gegenübers betraf, erfuhr man aus Heinz Bütlers Film zunächst, dass der inzwischen 51jährige Maler und Aktionist Walla nach wie vor im Haus der Gugginger-Künstler des Niederösterreichischen Landeskrankenhauses für Psychiatrie und Neurologie Klosterneuburg in der Nähe Wiens mit Pinseln, Farbtöpfen, der Schreibmaschine, der Kleinbildkamera, der Fernsehbeobachtung, Büchern und Musikinstrumenten seiner Passion für Geheimsprachen, Gesten, Zeichen, Farben, Schriften, Formeln und Töne Ausdruck (und Inhalt) verleiht. Ob das Anlass genug ist, sich filmisch erneut nach der «Besserung der Person» zu erkundigen, oder muss der Ort dieser psychiatrisch-therapeutischen Verwahrung als Reservoir seltsamer Kreatürlichkeit Bütler dazu herhalten, wenn es die eigene Kreativität nach relativ sicheren Absatzmöglichkeiten und neuen Impulsen verlangt?

Zum einen ist «Im Land Kollombye.?» fürs Kino bestimmt. Zum andern hat der 1942 geborene Heinz Bütler – vorwiegend für das Schweizer Fernsehen und den Norddeutschen Rundfunk – immer wieder Filmporträts realisiert, unter anderem über Lohse, Hildesheimer und Fellini. Dass Bütler in Solothurn mit dem Kurzfilm über August Walla gleich noch einen längeren Beitrag über dessen Gugginger-Schicksalsgenossen Johann Hauser einreichte, der dann aber von der Auswahlkommission abgelehnt wurde, rechtfertigt das böse Wort von Bütlers «inflationären Porträts» und vom «Multipack» ganz sicher nicht. Der Grund für das zeitlich nahe Beieinanderliegen der beiden Filme ist vorerst in den wohl günstigeren Voraussetzungen der hauseigenen Pro-

duktionsgesellschaft «Al Castello S. A.» zu suchen, zu der sich Heinz Bütler, Beat Kuert («Deshima») und Andres Pfäffli («Ohne Licht kein Raum») 1985 zusammengeschlossen haben. Wie «Im Land Kollombye.?» zeichneten bereits in «Zur Besserung der Person» Hansueli Schenkel für die Kamera und Beat Kuert für den Schnitt.

Es wurde dem Regisseur und seiner Equipe in ihrem ersten Film über geisteskranke Künstler damals hoch angerechnet, dass sie sich in der Zeichnung der fünf Patienten weit zurückgenommen hatten. Das liess einen Film entstehen, dessen vorurteilsfreie Artikulation und Visualisierung die Kreativität dieser Menschen so im Mittelpunkt belies, dass sie von uns «Normalbürgern» irritiert und stauend zugleich zur Kenntnis genommen werden musste. Andererseits wurde damit auf jegliche kritische Argumentation gegenüber der Institution psychiatrischer Kliniken verzichtet. Hatte es viele Filmemacher damals satt, in dieser Angelegenheit nach den kämpferischen Thesen auch noch den Kopf herhalten und für die Thematisierung, Popularisierung und Vulgarisierung («One Flew Over the Cuckoo's Nest», Milos Forman, 1976) büssen zu müssen?

Was mit «Zur Besserung der Person» eine redliche und präzise Antwort auf das zum Teil hohltonende Gerede war, wirkt von daher in seiner Fortsetzung «Im Land Kollombye.?» zunächst als Wiederaufbereitung, hinter die ich aber als Zuschauer ebenso sehr wie der Regisseur und sein Protagonist mein Fragezeichen setzen möchte. Nicht alle psychisch Kranken heissen Walla oder Hauser. Der Eindruck kommt auf, der Wunsch nach kreativer Selbstverwirklichung, Je-ka-mi und Makramee habe sich in der Zwischenzeit (trotz «Melzer», 1983) in den Kli-



niken und Gefängnissen für jedermann erfüllen lassen. Doch nach wie vor liegt Gugging/Klosterneuburg weit weg, auch geographisch. Die gesellschaftliche Problematik der psychiatrischen Anstalten wird erneut ausgespart. Während in «Zur Besserung der Person» das gemeinsame äussere und innere Schicksal der fünf porträtierten Patienten durch die formale und inhaltliche Gliederung des Films mit den Strukturen des Zusammenlebens in Beziehung gesetzt wurde, steht August Walla sechs Jahre später allein schon von der Absetzung dieses filmischen Porträts von dem Johann Hausers als besondere Rarität vor der absoluten Vereinzelung.

Sozusagen nach dem Punkt, wo Walla noch ein Fragezeichen hinzufügt, beginnt auch für den Aussenstehenden erst hinter dem faktischen Wissen der magische Realismus, das Makabre, der Wahn, die Angst vor dem Endgültigen.

Nachdem der Psychiater Leo Navratil im Vorspann kurz die Biografie mit den Eigenheiten, Vorzügen und Entwicklungen seines Schützlings expliziert hat, präsentiert August Walla das selbstgepinselte Titelschild des Films, hinter dem er sich mit seinem vierschrotigen, glattrasierten Schädel alsbald dem Betrachter entzieht. Doch auch wenn er sich und seine rituellen Körperhandlungen an der nahen Donau, auf dem Friedhof oder auf den Fotos in den Mittelpunkt stellt, verstellt er den Blick auf das Dahinterliegende. Seine ungeschlachte, massige und beschwörende Gestalt mit der rotgeringelten Zipfelkappe und dem halb gelassenen, halb furchtsamen Blick wird nicht zuletzt von der Kamera auf die mit Symbolen, kalligrafischen Buchstaben und eigentümlichen Darstellungen der Götter und des «Luluhonigs» versehenen Steine, Strassenbeläge, Bäume, Tapeten und Wände projiziert,

sofern sie nicht von Leo Navratil sanft an den Fingern zum nächsten Bild weitergezogen wird. Vor den plakativ bemalten Mauern des Künstlerhauses werden hinter dem scheinbar stereotypen Frage- und Antwort-Spiel der beiden wahnhaft-skurrile Marginalien Wallas laut: Hirngespinnste, Phantasien oder Not? Angesprochen auf den Weltallendetodesgott, der seiner Vorstellung folgend noch über dem Gott aller anderen Götter steht, meint er, das habe er so geschrieben, weil es stimme, doch glaube er, dass es den gar nicht gebe, vielleicht. Wortgetreue Anmerkung: «Es wäre besser, wenn es den gar nicht gäbe.»

Die Gespräche zwischen Walla und Navratil werden in hervorragendem Originalton (André Pinkus) wiedergegeben. Eine Reihe von Texten Wallas sind in der Untertitelung zu lesen.

Immer intensiver rückt im

weiteren Verlauf des Films die Bedeutung seiner greisen Mutter, die mittlerweile auf die geriatrische Abteilung verbracht werden musste, ins Bild. Ihr hohes Alter wird von ihrem Sohn nach unten korrigiert. So befangen er von Verjüngungswundern, fernen Ländern und Sprachen spricht, gibt er an, dass sein Alter der Höhe des Tisches entsprochen habe, als die Grossmutter gestorben sei. Oft sieht es für mich so aus, als wäre unsere gesamte Verletzlichkeit in der autistisch-hünenhaften Gestalt und Physiognomie Wallas eingeschlossen. Das ungelente Spiel von Mutter und Sohn mit den Dominosteinen wird bei mir als Zuschauer zum Anstoss einer Assoziationskette, die das verschworene inestruöse Verhältnis der beiden in einem rührenden Sinn erahnen lässt. Augusts Kindheit innerhalb des überwucherten Schrebergartenareals mitsamt all seinen Geheimnissen liegt weit zurück. Doch am Schluss des Films stellt Navratil Walla den Grund für einen neuen Schrebergarten zur Verfügung: 80 Aren (!). Habe ich richtig verstanden? – Während die Mutter und Navratil stehen bleiben, entfernt sich August auf dem weiten, braunen Ackerstück. Wort und Bild vermitteln leichte Absurdität.

Je genauer ich mir «Im Land Kollombye.» zurückrufe, umso mehr empfinde ich, vom Regisseur zu wenig über sein Verhältnis zu August Walla und Leo Navratil erfahren zu haben. Beim zweiten, wenn auch nuancierten und vertieften Observieren nach «Zur Besserung zur Person» wurde mir der Mensch Walla mit und trotz der lieben Mutter, dem verständnisvollen Psychiater und der kreativen Produktivität Wallas endgültig zum Fall. Die Begegnung, die ein Wiedersehen prägen sollte, blieb aus. ■

Robert Richter

Kurzspielfilme als Fingerübungen

Eigentlich ist er nicht der Diminutiv, die Verkleinerungsform des langen Spiel- und Dokumentarfilms. Und doch scheint der Kurzfilm – hier ist die Rede vom Kurzspielfilm – fast ausschliesslich als Übungsfeld, als Sprungbrett dem Nachwuchs unter den Filmschaffenden zu dienen. Dies das Fazit des reichhaltigen und vielgestaltigen Angebots an Kurzfilmen an den diesjährigen 22. Solothurner Filmtagen.

Wer schon will sich dem Kurzfilm als eigenständige filmdramaturgische Ausdrucksform, dieser Filmsparte mit dem geringsten Marktwert, widmen. Zeigen doch weder Kinobranche noch Fernsehen ein echtes Interesse für den Kurzfilm. So bleibt uns der Kurzfilm zumindest als Fingerübung der Nachwuchsautoren erhalten, als filmisches Experimentierfeld, hinter dem man viele Autoren mit der Chance des ersten Langfilms liebäugeln sieht.

Der Nachwuchs stand an den diesjährigen Filmtagen deutlich im Vordergrund. Dies nicht nur, weil die «Arrivierten» kaum mit Premieren neuer Werke aufwarteten, sondern auch wegen der zahlenmässig starken Präsenz der neuen Autoren in Solothurn. Noch mehr als die bekannten Schweizer Filmautoren lässt der Nachwuchs die aktuelle Schweiz und ihre gesellschaftlichen Schlagzeilen und unterschweligen Probleme auf der Seite. Leichte Kost, individuelle Sehnsüchte oder allenfalls die Spiegelung der Gesellschaft in

privaten Geschichtchen und Impressionen. Fitnessstraining tut not: Oder greift der Nachwuchs den ewigen Disputen über die gesellschaftspolitische Wirksamkeit von Filmen voraus?

Zumindest an der Vielfalt der gestalterischen Ausdrucksmittel, an der Phantasie der Nachwuchsautoren mangelt es nicht, wenngleich kaum ein Autor mit seinem in Solothurn gezeigten Kurzfilm aus dem Mittelfeld ragte. Das Angebot reicht von der unterhaltenden, linear ablaufenden Kurzgeschichte über stimmige und introvertierte Bild- und Toncollagen bis zu experimentellen Arbeiten. Fließend sind auch die Übergänge von den Versuchen, konventionelle Dramaturgien mit neuem Leben zu füllen, über Ansätze, mit dem Medium Film individuelle Stimmungen und Visionen in eigene Bilder zu fassen, zu den Filmen, deren Autoren als Exzentriker posieren.

Mit bösem Witz und beachtlichem Aufwand packt Manuela Stingelin mit «Der Ruderer» die Absurdität des modernen, kurzatmigen Lebens am Kragen: Ein bulliger Typ verpasst sich nach dem Aufstehen eine Menge fröhlich bunter Vitamintabletten und als Eiweiss-Intensivpackung eine Portion Sardellen.

Nachher begibt sich unser bulliger Typ in eine Fitnesszelle irgendwo in einer Vorortsüberbauung: Neonlicht, ein Plakat von einem Palmensandstrand und ein Rack mit mehreren Tonbandgeräten zur Erzeugung des individuellen Ferien-Backgroundgeräusches lassen keinen Wunsch offen fürs Fitnessrudern auf einer billigen Krüppelmaschine. Doch da regt sich ein letztes Stückchen Natur, wird zur Gefahr für diese fast perfekt sterile Welt: ein Goldfisch in einem Aquarium.

Sauber gemachte Unterhaltung, kurz gehaltener Ablauf der Geschehnisse, einfach zu kon-