

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 39 (1987)
Heft: 3

Artikel: Fernsehen auf Augenhöhe
Autor: Meier, Urs
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-931940>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 16.03.2025

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

Urs Meier

Fernsehen auf Augenhöhe

Seit über sechs Jahren haben sich Felix Karrer und Paul Riniker auf Filme spezialisiert, die man als Sozialdokumente bezeichnen könnte. Um die beiden Autoren haben sich im Ressort Gesellschaft und Religion des Fernsehens DRS wechselnde Gruppen von Filmschaffenden gebildet: Ellen Steiner (vgl. ZOOM 9/84), Marianne Pletscher, Tobias Wyss, Christoph Müller und andere gehören dazu. Sie haben im Laufe der Zeit einen Typus der Fernsehdokumentation entwickelt, der bei aller Verschiedenheit der einzelnen Autorinnen und Autoren eine unverwechselbare gemeinsame Linie erkennen lässt. Mit der gegenwärtigen Produktion befasst sich dieser Beitrag, und zwar beschränkt er sich aus praktischen Gründen auf die Autoren Karrer und Riniker, die am deutlichsten die Kontinuität und die Entwicklung des Fernsehgenres sozialer Dokumentarfilme repräsentieren.

An den Grenzen der gesellschaftlichen Wahrnehmung

Die Dokumentarfilme des Ressorts Gesellschaft und Religion befassen sich oft mit Zonen der Wirklichkeit, die wenig wahrgenommen werden. Das heisst nicht, dass sich darin eine Vorliebe für ausgefallene Themen spiegelt. Oft werden Dinge aufgegriffen, die vor Augen liegen und doch übersehen werden. «Die Brücke» (Felix Karrer, 1984/vgl. ZOOM 9/84) zeigte den Umbruch einer städtischen Kultur in «unspektakulären Geschichten um einen spektakulären Abbruch» (so der Untertitel). Im ebenfalls 1984 entstandenen Nachtarbeiter-Film von Paul Riniker «Aus dem Takt» lernten die Zuschauer Menschen kennen, die nicht aufgrund sozialer Merkmale, sondern einfach wegen der Arbeitsorganisation ausgesondert sind und ein Leben führen, von dem die Mehrheit kaum eine Ahnung hat. In «Tonis Träume» (1985 / vgl. ZOOM 10/86, S. 30) hat derselbe Autor einen geistig Behinderten porträtiert; in der filmischen Begegnung erlebten die Zuschauer den Behinderten als gleichwertiges Gegenüber. Einem ganz anderen Thema widmete Felix Karrer seinen Film «Eine Zeit zu suchen, eine Zeit zu verlieren – Bilder zur Geschichte der Hugenotten» (1985, zwei Teile). Der historische und religiöse Stoff war auf die Gegenwart bezogen, vor allem im zweiten Teil. Karrer spürte den calvinistisch-puritanischen Elementen nach, die unsere Gesellschaft mit aufgebaut haben und selbst in Lebenshaltungen von Menschen noch wirken, die sich solcher Wurzeln ihrer Persönlichkeit keineswegs bewusst sind.

In solchen Produktionen wird jener Aspekt des Programmauftrags des öffentlichen Mediums

eingelöst, der gelegentlich als die Integrationsfunktion bezeichnet wird. Sie beziehen Menschen und Lebensweisen, Themen und Fragen in die gesellschaftliche Kommunikation ein, die ohne die Vermittlungsanstrengung des öffentlichen Mediums kaum Aufmerksamkeit finden würden. Integration soll jedoch nicht auf dem Wege der Anpassung der oder des Andersgearteten an die Kultur der Bestätigten vonstatten gehen, sondern vielmehr die Grenzen der Wahrnehmung und des Verstehens in der Gesellschaft erweitern helfen.

Der bewusste Bezug zum Auftrag des öffentlichen Fernsehens hat den *Methoden* des Dokumentierens von Anfang an viel Aufmerksamkeit verschafft. Besonders in den als Porträts angelegten Filmdokumenten zeigte es sich unausweichlich, dass der Filmer genauso persönlich gefordert ist wie der Dargestellte, dass der Beziehungsvorgang die Wahrnehmung in hohem Mass bestimmt und folglich im Produkt erkennbar sein muss. Die Autorinnen und Autoren bemühten sich, ihre Absichten und Interessen offenzulegen. Sie zeigten in ihren Filmen mindestens andeutungsweise auch die Bedingungen, unter denen die Produkte zustande gekommen waren. Diese dem eigenen Metier gegenüber kritische Haltung führte meist zu nicht eben leicht konsumierbaren Sendungen, manchmal auch zu formal komplizierten Lösungen.

Dokument und Autor

Dass auch Dokumente von Autoren hervorgebracht und deshalb in einem streng theoretischen Sinn stets «manipuliert» sind, wird niemand bestreiten. Diese Einsicht in praktikable journalistische und gestalteri-

sche Prinzipien umzusetzen, ist dennoch eine schwierige und nie ein für allemal zu lösende Aufgabe. Das Dokument ist laut Wörterbuch Lehrmittel, Beweisstück, Erhellendes, während wir es beim Autor (auctor) mit dem Förderer, Hervorbringer oder Urheber zu tun haben. Der Dokumentarist ist Sammler und Vermittler von Geschichten, die er nicht kreiert, sondern entdeckt oder schlicht vorfindet. Die fernsehüblichen Dokumentarsendungen erwecken in der Regel den Eindruck, als ob der Journalist ein neutraler Vermittler sei und nicht zugleich auch ein Autor, der mit seinen Entscheidungen das Produkt bestimmt: Er bestimmt das Thema, entschliesst sich für Zugänge und Methoden, wählt aus einer Fülle von Material, und schliesslich ordnet und gestaltet er es. Die Fernsehzuschauer sind es gewohnt, dass ihnen die auctorialen Eingriffe nicht gezeigt werden.

Das äussert sich nicht selten

in grotesken Disputen, wie beispielsweise im «Fall Galecron». Der Chemiemulti Ciba-Geigy hatte gegen die Sendung Kassensturz vom 15. November 1982 auf Konzessionsverletzung geklagt und schliesslich in einem Punkt recht bekommen: In der Sendung war die Gefährlichkeit der Anwendung des Pflanzenschutzmittels Galecron mit gestellten Szenen erläutert worden, in denen, wie es sich herausstellte, bloss Wasser vom Flugzeug abgesprüht worden war. Dieses Vorgehen stellte nach Auffassung der Beschwerdeinstanz eine schwerwiegende Missachtung des Objektivitätsgebots und somit eine Konzessionsverletzung dar. Hätte der Autor den kleinen Hinweis gemacht, die Situation sei aus Sicherheitsgründen nachgestellt, entspreche aber dem recherchierten Befund, so hätte die Beschwerde keine Chance gehabt. – Dass Ciba-Geigy ihr Produkt Galecron kürzlich nun auch vom lateinameri-

kanischen Markt zurückgezogen hat, und zwar genau wegen der Sachverhalte, die der Kassensturz seinerzeit attackiert hatte, unterstreicht das Groteske an der damaligen Debatte deutlicher, als die schärfsten Analysen es vermöchten.

Es bedarf keiner grossen Begründung, dass die Tendenz des Fernsehens, wenn irgend möglich den Anschein unmittelbarer Authentizität zu erwecken, für die Zuschauer und für das Medium fatal ist. Die im Ressort Gesellschaft und Religion entwickelte Praxis des Dokumentarfilms geht bewusst einen anderen Weg. Es ist aber offensichtlich, dass auch er seine Tücken haben kann. Das Bemühen um Transparenz und Reflexivität kann unter Umständen so viele Kräfte binden, dass für die offensive Auseinandersetzung mit einem Thema nicht genügend Energie bleibt. Der dokumentarische Subjektivismus, der in Ansätzen sichtbar geworden ist, filtert bestimmte The-



men zum vornherein aus; zum Beispiel solche, die unmittelbar mit manifester Macht zu tun haben. Je mehr die Autorinnen und Autoren ihre Anteile an Begegnungen mitthematizieren, desto grösser ist die Gefahr, dass die Portraits auf dem Bildschirm sich ähnlich werden, und desto eher geraten die unterschiedlichen Milieus und Themen zur Folie für die Darlegung der Angelegenheiten des Filmers.

Die Entwicklung der letzten paar Jahre hat gezeigt, dass die Bewältigung dieser Problematik keineswegs darin liegt, die reflektierte Autorschaft aus den Dokumentarfilmen wieder zu verdrängen. Es scheint, als sei die Priorität des Methodischen und der Selbstreflexion des Filmers und des Films inzwischen umgesetzt worden in die Erfindung von Situationen bis hin zu inszenierten Elementen und in die formale Durcharbeitung der Produkte. Eine nähere Betrachtung von drei der jüng-

sten Sendungen aus der Dokumentarredaktion soll zeigen, wo diese Arbeit etwa steht.

Das Archaische und die Anpassung

Paul Rinikers Film *«Juzen im Muotatal»* wurde am 5. Juni 1986 ausgestrahlt. Im Muotataler Juz, einem musikalisch urtümlichen Naturjodel von ganz eigenartiger Tonalität, hört Riniker einen Überrest jener archaischen Kulturschicht, die inzwischen fast überall verschüttet ist. Bei seiner Suche nach Sängern, die dieses Erbe bewahren, macht der Autor die Entdeckung, dass die letzten Brocken des musikalischen Urgesteins den Heimatpflegern anheimzufallen drohen, mit ihrer Verbandsdisziplin, ihren Reglementen und der ganzen Vereinsmeierei. Die Sterilität des organisierten Volkstums wird erst recht deutlich im Kontrast mit einem nicht domestizierten Aus-

bruch dieser selben Kultur bei einem spontanen Fest. In einer gestellten Szene lässt Riniker zum Schluss zwei Vorjodler in einer Höhle tief im Bauch der Erde juzen. Es gelingt dabei allerdings nicht, die denkmalpflegerische Versteifung abzulegen, und die gewollte Symbolik gerät zum Wink mit dem Zaunpfahl.

Eine ähnliche Undurchdringlichkeit hat Riniker beim Versuch angetroffen, den Panzer der Oberflächlichkeit bei einer Gruppe angepasster Jugendlicher zu durchbrechen. Im Film *«Cheese»* (Sendedatum 7. Januar 1987) offeriert der Autor den fünf Dargestellten die Möglichkeit, ihre Traumwelt mit filmischen Mitteln zu zeigen. Was dabei herauskommt, ist eine bis zur Karikatur verdichtete Anhäufung von Stereotypen der Konsumwelt. Statt einen Blick unter die Oberfläche zu gestatten, hat die Inszenierung bloss die Vorbilder ans Licht gebracht, nach denen sich die durchgestylten Erscheinungen der fünf jungen



Zu den beiden jüngsten Filmen von Paul Riniker: *«Cheese»*, ein Porträt der strahlenden Discojugend, zeigt Menschen, die ohne Heimat leben. Sie haben keine Tradition, passen sich der momentanen Mode an. *«Juzen im Muotatal»* zeigt Männer, die sich dagegen wehren, in ihrer eigenen Welt heimatlos zu werden, und die ihre Kultur eifersüchtig hüten und alles Fremde abwehren.

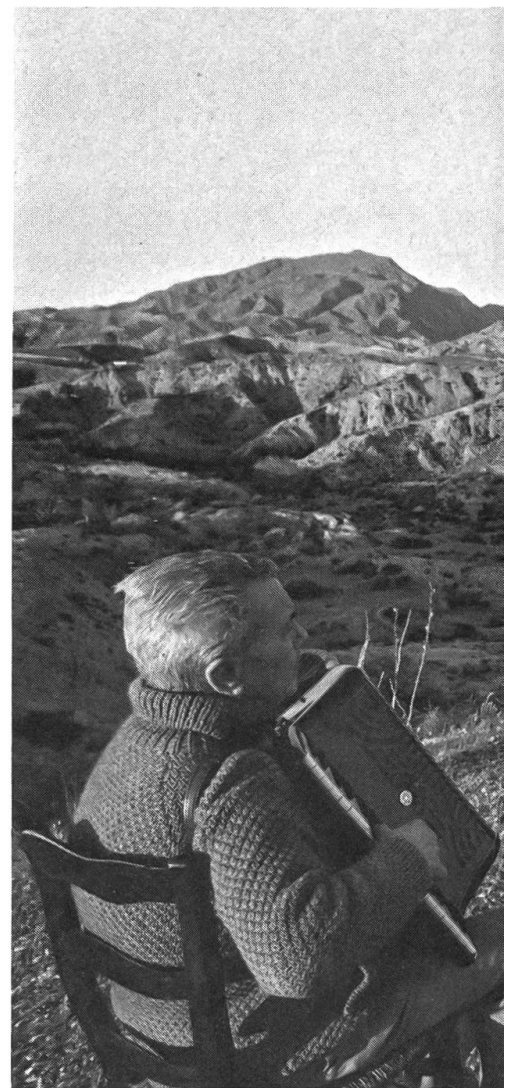
Leute orientieren. Konsterniert sieht sich der vierzigjährige Riniker einer Gruppe von Achtzehn- bis Zweiundzwanzigjährigen gegenüber, die unbefangenen Vorrang des Scheins vor dem Sein vertritt, die Konsum und Anpassung als bestimmende Werte ohne Skrupel bejaht und die aus ihrem Desinteresse an Dingen ausserhalb von Karriere und Vergnügen kein Hehl macht.

Natürlich stellt sich die Frage, ob Riniker mit diesem Bild der – wie sie im Untertitel genannt wird – «strahlenden Disco-Jugend» gerecht wird. Bei genauem Hinsehen zeigt sich, dass «Cheese» vereinzelt doch auch Bruchstellen und Doppelbödiges andeutet. Es erscheint vor allem an Stellen, die etwas von der persönlichen Geschichte der Jugendlichen beleuchten. Doch die Anlage des Films verhindert eine intensivere Betrachtung solcher Brüche. Damit hat sich Riniker möglicherweise einen Schlüssel zum differenzierteren Verständnis entgehen lassen. Stattdessen macht er eine Selbstaussage der Dargestellten zur Hypothese des Films, die dann fast unausweichlich verifiziert wird: Die Jugendlichen leben perspektivlos im Hier und Jetzt. Neben Prestige und Konsum kennen sie keine Leitbilder. Ihre Träumen zielen auf Perfektionierung des Vorhandenen. Wie die Selbstdarstellung ist auch der Film ohne Zeitperspektive, er liefert sich dem «Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit» (Alexander Kluge) fast widerstandslos aus. So zeigt er Menschen ohne Vergangenheit und ohne Zukunft in einer geschichtslosen Welt. Damit dokumentiert er die programmatische Oberflächlichkeit des angepassten Lebens zwar höchst eindrücklich und provokativ, aber es gelingt ihm nur andeutungsweise, darüber hinaus auch festzustellen,

dass die Selbstdarstellung nicht die ganze Wahrheit dieser Menschen ist. Bestimmt hätte man mehr über sie erfahren, wenn der Film entschiedener versucht hätte, nicht nur zu zeigen, wie diese Jugendlichen *sind*, sondern wie sie so *geworden* sind.

Das Problem der Anpassung ist auch der rote Faden im Muotataler Film. Hier findet Riniker das Phänomen der Domestizierung des Archaischen vor. Die vaterländische Ideologie, die im Verhaltenskodex und im Gruppenklima der organisierten Jodler zum Ausdruck kommt, duldet wenig Abweichung vom vorgegebenen Mittelmass. Der Zwiespalt zwischen dem urwüchsigen Freiheitsdrang und dem Anpassungsdruck wird als Reflex eines historischen Bruchs verdeutlicht. Aus armen, aber selbständigen Bauern sind fast durchwegs Hilfsarbeiter geworden, die allenfalls noch als Feierabendbauern mit der Scholle verbunden sind. Ihre Identität ist gespalten. Die Evokationen einer heilen Welt im Liedgut der Jodlervereine verdecken mühsam die melancholische Stimmung, die als Grundton in vielen der Gespräche herauszuhören ist.

Mit dem Muotataler Film ist Paul Riniker ein Dokument gelungen, dessen Aussagekraft weit über sein Sachthema hinausgeht. Es zeigt Menschen, die sich dagegen wehren, in ihrer eigenen Welt heimatlos zu werden. Die einen tun es, indem sie impulsiv und vital aus der Kultur ihrer Heimat schöpfen; die andern versuchen dieselbe Kultur eifersüchtig zu hüten und wehren alles Fremde und alle Unangepassten ab. Den Film «Cheese», den Riniker anschliessend gedreht hat, muss man eigentlich direkt daneben stellen. Hier geht es um Menschen, die ohne Heimat leben. Sie haben keine Tradition und keinen Lebensraum, sie könn-



ten überall sein und gehören nirgends hin. Ihre Welt ist die Disco, in die man nur hineinkommt, wenn man nach der momentanen Mode gekleidet ist und den verlangten aufgestellten Eindruck macht. Da gibt es keine archaischen Reste mehr, es bleibt nur die totale Anpassung.

Im Muotatal hatte der Autor Mühe, die geistige Igelstellung bei den Vertretern der vaterländischen Jodelideologie zu begreifen. Die Verständigungsschwierigkeiten werden im Film von beiden Seiten her geäussert. Immerhin findet Riniker hier aber Gesprächspartner, die sich nicht völlig einordnen lassen und so für den Aussenstehenden als Mittler wirken können. Anders in der Sendung über die Disco-Jugend: Trotz

Einstellung aus der Schlusssequenz von «El Cambio»: ein Schweizer, der Dokumentarautor Felix Karrer, und eine Schweizerin, Alexandra Schneider (17), in Andalusien bei Maria del Mar Jimenez Molina (78).



des gemeinsamen urbanen Idioms, das eine mühelose Verständigung suggeriert, gleiten die Verstehensversuche ab. Hinter dem äusserlichen Entgegenkommen der Dargestellten verbirgt sich die Abwehr gegen ein tieferes Eindringen in ihr Leben. Man kann sich die Frage stellen, ob es richtig sei, diese Verweigerung als Willen der Porträtierten zu respektieren – oder ob es ein legitimes soziales Interesse gebe, diese Jugend besser kennenzulernen.

Reisen zur Terra incognita

Felix Karrer hat seine Filme wiederholt als Reisen gestaltet. Das Reisen ist der Urtyp des Entdeckerverhaltens, des Risikos, aber auch der Selbstsuche. Nach-

dem er in einigen seiner Porträts in einem Mass persönlich involviert war, das er fast nicht mehr unter Kontrolle halten konnte, führte Felix Karrer als quasi gegenläufige Komponenten vermehrt inszenierte Elemente in seine Filme ein. Das Spanien-Dokument «*El Cambio*» (Sendedatum 8. September 1986) zeigt diese Tendenz bisher am deutlichsten. «*El Cambio*» heisst der Tausch, der Austausch, der Wechsel, die Veränderung, der Wandel. Es geht um zurückliegende Veränderungen im Leben des Autors, um den gesellschaftlichen und kulturellen Wandel in Spanien, um den Austausch in der Begegnung zwischen der 17jährigen Schweizerin Alexandra und der 78jährigen Spanierin Maria.

Rund um die Begegnung

Alexandras und Marias erscheinen Facetten einer spanischen Wirklichkeit. Dazu gehört der Bürgerkrieg, die Aristokratie, der Machismo, der wirtschaftliche Überlebenskampf der Kleinen, der Zusammenhalt ländlicher Familien und die Fremdheit der städtischen Allerweltskultur.

Alexandra sagt es auf der Hinreise: Sie vermutet, in Spanien hätten die Menschen mehr Kraft, Dinge zu bewegen. Etwas davon wird später bei Maria tatsächlich spürbar, wenn sie von ihrer sozialistischen Geschichte erzählt und alte Kampflieder singt. Auf packende Weise äussert sich die Widerstandskraft der alten Frau am Ende des Filmes, wo sie über das Sterben und über Gott philosophiert.

«*El Cambio*» beginnt in zügigem Tempo. Alexandra packt ihre Sachen, und schon sind wir im fahrenden Talgo. Erste Gesprächsfetzen drehen sich um die Motivation der Reise, um die Suche nach einem dynamischen Leben, und im Hintergrund zieht die spanische Landschaft vorüber. Dieses Anfangstempo wird brüsk abgebremst: Alexandra hat im Orangerhain irgendwo bei einem spanischen Kaff geschlafen, verständigt sich mit einer verärgerten Bäuerin, geht mit ihr ins Dorf, kurz: sie kommt in Spanien an. Noch langsamer wird der Film im Haus der Maria del Mar. Die Kamera verweilt bei Dingen. Die Bewegung ist in der Höhle der alten Frau zur Ruhe gekommen. Jetzt erst kann «*El Cambio*» zum Dokumentarfilm werden, der die Begegnung zweier Frauen, zweier Alter, zweier Kulturen beobachtet.

Der Tempowechsel geht im Film nicht ohne formale Brüche und erzählerische Ungereimtheiten vonstatten. Die auctorialen Eingriffe des Dokumentarfilmers sind so beherrschend geworden, dass bezüglich des Charakters des Produkts Unsicherheit aufkommt. Das Schwanken zwischen Dokument und Spiel wirkt vor allem zu Beginn irritierend. Besser schafft Karrer das Abheben am Schluss: Der Tanz auf dem Berg zum Klang einer senilen Handorgel ist eines Fellini würdig und gewinnt mühelos wieder das Tempo der Erfindung.

Im zweiten Teil der spanischen Begegnung tritt Felix Karrer als Autor persönlich im Film auf und legt die Karten auf den Tisch. Er zeigt, dass es sich auch um eine Auseinandersetzung mit seiner persönlichen Vergangenheit handelt. Sie hat ihn hierhergeführt. Wie weit der ganze Film sich darum dreht, kann man als Zuschauer nur ahnen. In dieser Hinsicht bleibt das filmische Arrangement undurchschaubar. Lässt Felix Karrer die junge Alexandra einen Weg zurücklegen, den er selbst einmal gemacht hat? Schaut er auf seine Vergangenheit zurück,

indem er sie beobachtet? Der Autor zieht sich hinter seine Geschichte zurück, auch wenn es seine eigene ist und er am Rand in Erscheinung tritt. Er hält sich zurück und ist dauernd präsent. Er hat alles veranlasst. Zudem ist seine Stimme immer wieder da. Karrer befragt Alexandra im Zug (womit er sich als Reporter einführt), er übersetzt auch die spanischen Dialoge. Diese Stimme ist es, die von Anfang an die Geschlossenheit einer fiktionalen Form verhindert. Die Off-Stimme macht das Geschehen zur beobachteten Handlung und erzeugt einen Schwebezustand zwischen Fiktion und Dokument, der erst relativ spät durchschaubar wird.

Mit «El Cambio» hat Felix Karrer kein übertragbares Modell geschaffen. Der Film handelt nicht nur von einer Reise, er ist selbst eine Wegstrecke im Schaffen des Autors. Wenn auch an der formalen Bewältigung des Stoffes einiges zu kritisieren bleibt, so ist es Karrer doch gelungen, ein Thema, in das er stark involviert ist, von den Blockierungen der Introspektion zu befreien. Der Ansatz, der in «Die Brücke» erstmals auftaucht, ist hier ein Stück weitergeführt. Er könnte schliesslich eine neue Möglichkeit des Erzählens schaffen, das die ganze Komplexität des dokumentarischen Prozesses aufnimmt und in eine kohärente Form bringt.

Aufgewertet und herausgefordert: «Zeitspiegel» am Mittwoch um 20 Uhr

Seit Beginn dieses Jahres hat die Dokumentarredaktion einen neuen Sendeplatz am Mittwochabend um 20 Uhr. Schon vor Jahren waren die Dokumentarfilme einmal an dieser Stelle angesiedelt («Mittwochdokumentationen»). Im Zuge der Ver-

festigung der Programmstrukturen wurden die Dokumentarfilme aus dem Ressort Gesellschaft und Religion dann unter der Rubrik «Zeitspiegel» am späteren Donnerstagabend subsumiert. Bei dieser Rubrik sind sie geblieben, doch der Termin liegt nun wieder am Anfang des Mittwochabends. Die 25 «Zeitspiegel»-Sendungen im Jahr sind etwa zu zwei Dritteln Eigenproduktionen des Fernsehens DRS, und der Termin wird ungefähr zu gleichen Teilen von der Chefredaktion, die für alle Informationssendungen zuständig ist, und von der Abteilung Kultur und Gesellschaft betreut.

Die programmliche Verbindung mit Dokumentationen aus dem Aktualitätsbereich und der attraktive Sendeplatz werten die Dokumente aus dem Ressort Gesellschaft und Religion zweifellos auf. Damit ist aber auch eine grosse Herausforderung verbunden. Der populäre Programmplatz stellt erhöhte Anforderungen an die Zugänglichkeit der Filme. Komplizierte formale Strukturen sind dafür schwerlich geeignet. Die Autorinnen und Autoren werden angesichts des harten Erfolgsdrucks im Hauptabendprogramm unter Umständen mit gewissen Themen auf Schwierigkeiten stossen. Doch in dieser Hinsicht kann man auf ein Publikum hoffen, das manchmal viel offener, anspruchsvoller und neugieriger ist, als die Programmplaner es einschätzen.

So gesehen ist die neue Platzierung auch eine Herausforderung für die Programmverantwortlichen. Es wird sich zeigen, ob sie wenn nötig den Mut haben werden, aus Gründen des Leistungsauftrags des öffentlichen Fernsehens eine solche Entscheidung auch gegen gewisse Trends und Drücke aufrechtzuhalten. Sport und Unterhaltung müssen ihre Plätze an der Sonne ja auch nicht unent-

Die nächsten Beiträge der Dokumentarredaktion des Ressorts Gesellschaft und Religion des Fernsehens DRS sind unter dem Reihentitel «Zeitspiegel» wie folgt zu sehen:

18. Februar, 20.05 Uhr:

«Sandra, unstillbarer Hunger»
Film von Paul Riniker

Zweitausstrahlung:

19. Februar, 14.30 Uhr

5. März, 21.10 und 22.25 Uhr

«Jeden Tag Samstag», eine Sendung über den Ruhestand
1. Teil: 1984 – Film von Felix Karrer; 2. Teil: 1987 – Studiogespräch

Zweitausstrahlung:

6. März, ca. 14 Uhr

wegt mit reichen Ernten rechtfertigen. Weshalb sollte von Produktionen aus dem Bereich Kultur und Gesellschaft ein strengerer Leistungsnachweis gefordert werden? Um hier zu einem Gleichgewicht zu kommen, das einer der Öffentlichkeit zu Dienst verpflichteten Anstalt mit umfassendem Auftrag würdig ist, muss der Begriff des Erfolgs überprüft werden. Die lückenlose Erfassung der Einschaltquoten durch Telecontrol hat dem rein quantitativen Denken Vorschub geleistet. Es muss durch qualitative Erfolgskriterien korrigiert werden. Dazu gehört die Gewichtung von Sendungen gemäss dem Anteil, den sie zur Erfüllung des Leistungsauftrags erbringen. Ferner wäre die inhaltliche Auseinandersetzung mit interner und externer Kritik (Presse und Publikumsreaktionen) ein wichtiger Beitrag zu einer mehrdimensionalen Erfolgskontrolle.

Es ist zu hoffen, dass die Programmverantwortlichen die Erfahrungen mit der neuerlichen Prime-time-Plazierung der sozialen Dokumentationen so bewerten werden, dass die Ziele solcher Sendungen als wesentliche, wenn auch nicht immer massenattraktive Aufgaben des Senders berücksichtigt bleiben. ■

Franz Ulrich

El Norte

USA 1984.

Regie: Gregory Nava
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 87/23)

Gregory Nava, ein Kalifornier baskisch-mexikanischer Abstammung, und seine Frau Anna Thomas, Drehbuch-Koautorin und Produzentin des Films, sind beide Absolventen der UCLA, der Filmhochschule von Los Angeles, und arbeiten seit 1973 zusammen. Für die Realisierung von «El Norte» benötigten sie mehrere Jahre. Gregory Nava, der in San Diego, der Nachbarstadt des mexikanischen Tijuana, aufgewachsen ist – an einer Nahtstelle zwischen einer Supermacht und einem Dritte-Welt-Land –, kennt das Problem der süd- und mittelamerikanischen Emigration in die USA aus eigener Anschauung. Die Grenze zwischen beiden Staaten wird scharf bewacht und ist gleichzeitig voller Löcher, die beide Länder nicht wirklich schliessen wollen, weil beide davon profitieren: Mexiko wird die Flüchtlinge aus Mittelamerika los, und die USA kommen zu billigen, weil rechtlosen Arbeitskräften.

Die fiktive Geschichte von «El Norte» versucht, die bitteren Erfahrungen von Tausenden solcher Emigranten exemplarisch darzustellen, allerdings nicht dokumentarisch-naturalistisch,

sondern in der Form eines gefühlsbewegenden Melodramas. Fürs Fernsehen konzipiert, besteht der Film aus drei klar voneinander unterschiedenen Teilen (Guatemala, Mexiko, USA) und gewinnt durch die ruhige, breite Erzählweise epische Dimensionen und stellenweise sogar so etwas wie «magischen» Realismus.

Im Hochland von Guatemala werden die Bauern eines Indio-dorfes auf den Plantagen von Grossgrundbesitzern, die ihnen das Land weggenommen haben, ausgebeutet und unterdrückt. Bei illegalen nächtlichen Zusammenkünften suchen sich einige zu organisieren, um für ihre Rechte zu kämpfen. Von einem dieser armen Bauern um einen Judaslohn verraten, werden die «Verschwörer» von der Militärpolizei überfallen und niedergemacht, darunter auch der Vater von Enrique (David Villalpando) und Rosa (Zaide Silvia Gutierrez). Bei einer Razzia am nächsten Morgen wird ihre Mutter mit anderen Angehörigen der Opfer vom Militär verschleppt. Verzweifelt beschliesst das Geschwisterpaar, in den Norden, in das Gelobte Land Amerika, auszuwandern, das ihnen von einer Tante, einer begeisterten Leserin alter amerikanischer Zeitschriften, schon immer als ein Hort der Freiheit, der Gerechtigkeit und des Überflusses geschildert worden war.

Dank den Ersparnissen ihrer Tante gelingt es Enrique und Rosa, auf einer langen und beschwerlichen Fahrt Mexiko zu durchqueren. In der Grenzstadt Tijuana suchen sie in einem Elendsviertel nach einem «Koyoten», einem Schlepper, der sie über die Grenze bringen soll. Als Indios stehen sie sozial noch unter den Slumbewohnern und werden von diesen als Idioten und Mistbauern beschimpft. Ein erster Versuch, heimlich über die Grenze zu kommen,