TV/Radio-kritisch

Objekttyp: **Group**

Zeitschrift: **Zoom : Zeitschrift für Film**

Band (Jahr): **36 (1984)**

Heft 9

PDF erstellt am: **29.05.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

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

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

erarbeitet hat. Aber all diese wirtschaftlichen, technischen, agrarischen und biologischen Tatsachen und Fakten erhalten ihre erschreckende Dimension und Anschauungskraft erst durch die Bilder. Man muss sich diesen Bildern aussetzen, ihre Intensität und Spannung auf sich wirken lassen. Ihre packende Wirkung und Spannung beziehen sie aus der Gegenüberstellung einer harmonischen, intakten und in ihrer grandiosen Schönheit manchmal atemraubenden Natur und der Versehrungen und Zerstörungen, die der Mensch dieser Natur und sich selber antut: verschmutzte Gewässer, verreckte Vögel und Schafe, schimmliges, giftiges Getreide, totgeborene oder missbildete Jungtiere, kranke Hühner, Schweine und Kühe, durch versprühte Chemikalien vergiftete Menschen, ein krebskrankes Kleinkind...

1953 hat Arne Sucksdorff den berühmten Natur-Dokumentarfilm «Det stora äventyret» (Das grosse Abenteuer) geschaffen, in dem zwei Buben auf beglückende Weise in die harmonische Umwelt eines Waldbauernhofes hineinwachsen. 30 Jahre später dokumentiert Stefan Jarl mit seinem Film, was der Mensch aus diesem Bauernhof und aus grossen Teilen der Natur in aller Welt gemacht hat: einen Krankheitsherd mit sterbenden oder bereits toten Seen und Wäldern, saurem Regen und durch Chemikalien und Schwermetalle vergifteten Boden. Der Film ist ein Menetekel, ein Ruf zur Umkehr, bevor es zu spät ist.

Franz Ulrich

TV/RADIO-KRITISCH

Ellen Steiner: die auf-klärende Mittlerin

Zu einer kleinen Retrospektive am Fernsehen DRS

Selten genug, dass das noch junge Medium Fernsehen sich am Bildschirm in seiner Geschichte zu erkennen gibt. Dabei wären Wiederholungen recht attraktiv, in denen das Fernsehen etwa die Entwicklung einer bestimmten Sendeform (z. B. «Telearena» – «Telebühne» – «Telefilm») aufzeigte, Veränderungen der Konzeption eines Sendegefässes (z. B. Regionalmagazin) rekonstruierte sowie einen Überblick über das Deutschschweizer Fernsehspiel böte. Zum einen würden durch solche Reprisen die Zuschauer in die Lage versetzt, eine historische Distanz zu dem zu gewinnen, was das stark auf Aktualität getrimmte Medium heute anbietet. Zum andern könnten die Zuschauer Sendungen wiedersehen, über die sie sich vor Jahren gelangweilt oder stark aufgeregt haben (sollen); durch solche Retrospektiven würde manchem pauschalen Kritiker und Miesmacher des Fernsehens DRS der Wind aus den Segeln genommen, indem die Leistungen dieser Institution in ihrer geschichtlichen Kontinuität, in ihrem Zusammenhang differenzierter begriffen werden könnten.

Einen zaghaften Versuch zu einer solchen Rückschau bietet das Fernsehen DRS zur Zeit in einer Art «Matinée», indem es an vier Sonntagmorgen Dokumentarfilme von Ellen Steiner wiederholt. Diese kleine Retrospektive ermöglicht einen guten Überblick über die Werke, die die Fernsehmacherin in den letzten fünf Jahren für den Dokumentartermin des Fernsehens DRS geschaffen hat.

«Frauenthemen»: Familie, Ehe, Frau, soziale Probleme

Inhaltlich deckt die Auswahl dieser kleinen Reihe recht gut die Themen ab, die Ellen Steiner als Dokumentaristin (vor allem in den letzten Jahren) beschäftigten.

*

«S'goldigi Hochzig oder en Blick zrugg uf nöd nu goldigi Ziite» stellt aus festlichem Anlass ein selbstbewusstes Paar vor, das auf 50 Ehejahre zurückblickt. Das familiäre Leben dieser beiden bestandenen Menschen ist stark geprägt durch ihre berufliche Arbeit als Wirtsleute sowie durch den strengen und entbehrungsreichen Kampf ums wirtschaftliche Überleben. Diese Erfahrungen haben eine harte, zum Teil auch etwas verschrobene Schale um einen gutmütigen Kern angelegt, sie prägten jene – für dieses Milieu vielleicht typische – Lebenshaltung, die in der Bewältigung des Notwendigen bestanden, darob aber das Vitale, das unberechenbar fliessende Gefühl verschüttet hat.
Die Annäherung an diese tragische, des Feierns jedoch noch fähige Familie mag stehen für andere Auseinandersetzungen der Fernsehmacherin mit Erfahrungen von Zeitgenossen in den Institutionen von Ehe – Familie – Erziehung: für die Gesprächsrunden von Eltern und Eheleuten in *«Das chunnt i de beschte Familie vor!...»* und in *«Wer bin ich?»*, für die Dokumentation über Kindsmisshandlung *«Warum chan so öppis passiere?»*, für den Report über die Vorschulerziehung *«Was Hänschen nicht lernt...»* und so weiter.
Bei ihren Beiträgen um Ehe und Familie geht es Ellen Steiner um eigentliche Entdeckungsreisen hinter die Alltagsfassaden. Die Institutionen Ehe und Familie werden dabei als ambivalente Phänomene betrachtet. Zum einen werden an diesen gesellschaftlichen Orten Rollen eingeübt und Normen festgelegt, zum andern sind sie gesellschaftliche Reservate, in denen im Privaten all das ausgelebt und nachgeholt werden soll, was in dem durch industrielle Arbeit geregelten Berufsleben nicht möglich scheint. Doch jenseits dieser fatalen Widersprüchlichkeit bergen die beiden Institutionen so etwas wie einen vitalen Lebensnerv, eine nicht erloschene Sehnsucht nach authentischem Leben und nach echter Beziehung. Diese Sehnsucht gälte es zu schüren, die Spannung zwischen äusserem Schein und innerem Sein für die Zuschauer wieder spürbar und erlebbar zu machen. Dabei sind gerade die Bereiche von Ehe und Familie für die Zuschauer aus eigener Anschauung oder Erfahrung leicht nachvollziehbar. Auch wenn Ellen Steiners Beiträge bei diesen Themen auf eine ausgeprägt therapeutische und lebensberatende Wirkung abzielen, kommen sie doch ohne Rezepte aus. Die Zuschauer sind Experten. Die schlummernden Wünsche sind durch einfache Methoden aufzuscheuchen: Im einen Fall ist es das «rohe» Aufzeichnen des Prozesses einer Selbsterfahrungsgruppe von Eheleuten («Wer bin ich?»), im Fall von «S'goldigi Hochzig...» ist es das einfache, aber beständige Nachfragen der Filmemacherin nach dem weichen Kern in der harten Schale. Die Porträtierten geben dabei trotz der in dieser Generation eher üblichen Zurückhaltung erstaunlich offen Auskunft und gewinnen gerade durch ihr «Geständnis», dass ihre Energien stark von der Arbeit aufgebraucht und dass sie über gewisse Gefühle und Erfahrungen nicht miteinander reden konnten, an innerer Grösse. Das Fest jedenfalls wird durch diese Einsicht und Möglichkeit zur Trauer reicher.

*

«Ich han nie ufgä», der zweite Beitrag dieser Werkschau, ist das Porträt einer 88jährigen Frau, die ergreifend von ihrem unermüdlichen Kampf um die soziale Ge-

Wiederholungen der Dokumentarfilme von Ellen Steiner

Fernsehen DRS, jeweils am Sonntag, 12 Uhr

S'goldigi Hochzig oder en Blick zrugg uf nöd nu goldigi Ziite (8. April)
Ich han nie ufgä (ursprünglich auf 6. Mai geplant, aus aktuellem Anlass auf unbestimmte Zeit verschoben)
Mer spielled alli e Rolle (13. Mai)
Uf de Gass (20. Mai)

rechtigkeit und die Gleichberechtigung der Frauen berichtet. Die plastischen Erzählungen der engagierten Arbeiterin werden ergänzt durch situierende und verallgemeinernde Erläuterungen über den Alltag der Schweizer Arbeiterfamilien zu Beginn dieses Jahrhunderts. Das Porträt dieser einfachen Frau, deren unspektakuläres Leben nicht in den Geschichtsbüchern steht, verdichtet sich zu einer Art Geschichtsschreibung von unten. Die zähe Heldin des Alltags wird dabei gerade in der Art, wie sie sich quer zur Geschichte stellt und ihrem Gang mehr Freiheit für die Unterdrückten abtrotzt, zu einem Vorbild.

Die Art, wie Frauen Geschichte wahrnehmen und leben, wie sie ihren Alltag bewältigen, hat Ellen Steiner als Dokumentaristin immer wieder beschäftigt. Dieses Interesse schimmert auch in jenen Filmen durch, in denen sie nicht ausschliesslich Frauenerfahrungen nachgeht: Im *«S'goldigi Hochzig...»* zum Beispiel besteht sie in ihren Fragen immer wieder auf dem Aspekt, wie die Frau und der Mann ihren zwar gemeinsamen Weg doch unterschiedlich wahrgenommen und erfahren haben. In *«Willy R. – 10 Jahre danach»* behaftet sie den porträtierten ehemaligen Drogensüchtigen geradezu penetrant auf dessen Schwierigkeit/Unfähig-

Ein paar Daten zur Karriere einer Dokumentarfilmerin beim Fernsehen DRS

Im. 1971 kam Ellen Steiner zum Fernsehen. Sie hatte zuvor ein paar Semester Theaterwissenschaft und Kunstgeschichte studiert, diese Studiengänge aber, weil zu trocken, abgebrochen. In den 60er Jahren war sie Regie- und Dramaturgie-Assistentin am Zürcher Schauspielhaus, beim Deutschen Theater in Göttingen sowie bei den Wuppertaler Bühnen – eine Arbeit, die als Sprungbrett für eine Theaterkarriere damals für Frauen eher ungewöhnlich war. Das Theater verliess Ellen Steiner deshalb, weil es für sie zu abgehoben war, sich zu isoliert in einer Kunstwelt bewegte.
Mehr Bezug zur Wirklichkeit hoffte Ellen Steiner durch die Arbeit am Fernsehen zu gewinnen. «Unbeleckt», wie sie es selber nennt, das heisst: ohne spezifisch fernsehjournalistische Erfahrung oder Ausbildung kam sie zum damals noch jungen Medium. In einem zweijährigen internen Volontariat lernte sie bei Ulrich Kündig, zu der Zeit Ausbildungsleiter, heute Programmdirektor, das journalistische Handwerk: recherchieren, bildhaft denken, einen Film strukturieren, ein Thema übersetzen, vermitteln.
13 Jahre arbeitet Ellen Steiner seither beim Fernsehen DRS, bis 1979 beim Ressort Religion und Sozialfragen in der Abteilung Familie und Fortbildung, ab 1980 bei demselben, aber umstrukturierten Ressort Gesellschaft und Religion in der Abteilung Kultur und Gesellschaft. In dieser Zeit stellte Ellen Steiner 15 längere Fernsehdokumentationen her. Am Anfang waren es vor allem sozialkritische *Reports,* in denen Journalisten/-innen zu einer soziologisch gestützten und selbst recherchierten These Betroffene und Repräsentanten exemplarisch auswählten und sprechen liessen. Die meisten dieser Reports entstanden damals in einem Team von «Autoren», in mindestens fünf Beiträgen arbeitete Ellen Steiner mit Christin Senn zusammen.
In der zweiten Hälfte der 70er Jahre stellte Ellen Steiner kurze Anspielfilme für die Sendereihe *«Zeit-Zeichen»* her, in der jeweils ein engagierter und kritischer Zeitgenosse als Studiogast zum aufgeworfenen Thema befragt wurde. Zusammen mit dem Ressortleiter Guido Wüest betreute Ellen Steiner zwischen 1976 bis 1979 die Redaktion von *«Das chunnt i de beschte Familie vor...»* und *«Wer bin ich?»* (vgl. ZOOM 21/80, S. 27 und 22/80, S. 22) und stellte für diese Reihen 16 schmucklose, problembezogene Anspielfilme her. In «Wer bin ich?» diskutierte eine Gruppe von Eheleuten unter der Leitung des Psychologen Hans Ulrich Wintsch vor der Kamera ihre Erfahrungen.
Während eines dreimonatigen Weiterbildungsurlaubes sah sich Ellen Steiner 1978 bei der ARD-Produktion der Familienserie *«Die Strasse»,* eine fiktive Geschichte über Rocker, sowie bei Eberhard Fechner, einem Meister der biografischen Sendeformen und des Dokumentarspiels, um. Seit 1980 drehte sie acht ungefähr stündige *themen- oder problembezogene Porträts,* von denen nun eine Auswahl von vier Filmen wiederholt werden.

Die stark journalistisch-konzeptionell geprägte dokumentarische Methode von Ellen Steiner lässt vorzeitig Risiken erkennen und entsprechend reagieren. In ihrer Dokumentation über Kindsmisshandlung «Warum chan so öppis passiere...?» stellt sie heikle Passagen in fiktiven Szenen dar. Im Bild: Ellen Steiner (ganz hinten) gibt Regieanweisungen ans Spitalpersonal und an die Schauspieler.

keit, sich auf einen Menschen – in diesem Falle eben auf Frauen – intensiver einzulassen und sie in ihren je individuellen Bedürfnissen zu verstehen. Schliesslich dürfte auch der noch nicht ausgestrahlte Film *«Hilfe»* über den 24-Stunden-Alltag der Krankenschwestern zu einer kritischen Auseinandersetzung mit einer den Frauen zugeschriebenen Tätigkeit werden.

Beiträge, in denen Frauenerfahrungen ins Zentrum rücken, waren die Reports *«Beruf: Hausfrau»* und *«Frauenrollen – Männerrollen»* (über das Job-Sharing, das Aufteilen der Berufs- und Hausarbeit in einer Partnerschaft) und das Porträt *«Die langen Tage der Erika S.»* über die Probleme einer berufstätigen Mutter. Diese Beiträge aus den 70er Jahren stellten die Frauen als Opfer einer einseitigen und beschneidenden Rollenzuweisung dar. Erst mit *«Ich han gmerkt, dass d'Fraue eigetli schaurig guet sind»* sucht und findet Ellen Steiner ein Gegenüber, eine Helen Rohmer. Diese eher scheue Frau gibt sich nicht mehr damit zufrieden, die unterdrückenden Verhältnisse anzuklagen. Geborgen und zugleich angestossen durch die Solidarität in der Frauenbewegung versucht sie ihr Leben von sich aus entgegen den Rollenerwartungen von aussen neu zu leben. Sie steht dabei in einem Übergang. Sie zügelt aus der Wohngemeinschaft, in der sie mit ihrem Freund zusammen gelebt hat, in eine leere Wohnung, die sie einzurichten beginnt. Die Filmemacherin greift diese Wende im Leben der Porträtierten auf, macht den äusseren Anlass des Zügelns zum Gerüst des Films und gestaltet damit eine Metapher, in der die individuelle Entwicklung dieser Frau mit ihrer stillen Konsequenz und Aspekte der Frauenbewegung (FBB Zürich) ineinander gespiegelt werden.

*

Gassenarbeiter Renato Maurer und Ellen Steiner, die es schwer hat, an diesen Porträtierten heranzukommen.

«Uf de Gass», eine Annäherung an den Beruf eines mobilen Sozial- oder Gemeinwesenarbeiters, an den Streetworker, ist der vierte und letzte Beitrag der Ellen-Steiner-Retrospektive. Er mag stellvertretend für jenen dritten Wirklichkeitsbereich stehen, den die Dokumentaristin in ihrem Schaffen immer wieder aufgreift: die Sozialarbeit, jene Form von Fürsorge, die mit institutionellen Mitteln Menschen unterstützt, die allein und ohne fremde Hilfe in und wegen diesem Gesellschaftssystem für immer oder zeitweise kaum lebensfähig sind. Je nach untersuchtem Objekt ändert sich dabei die Haltung der Filmemacherin. Während die Reports der 70er Jahre *(«Erziehungsheim – Hilfe oder Strafe?»* und *«Von der Schwierigkeit, Sozialarbeiter zu sein»)* den gesellschaftlichen Hilfestellungen eher kritisch-skeptisch begegnen, ergreift die Reportage *«Eigetli wöt ich devolaufe – aber ich wüsst nöd wohi...»* (1980) Partei für ein Mädchentherapieheim, indem zwar mühsam, aber dennoch fruchtbar mit besonders gefährdeten Jugendlichen gearbeitet wird. (Die damals aktuelle Spitze richtete sich gegen die verantwortlichen Kantone, die sich über finanzielle Probleme nicht einigen konnten.)

Auch der neuen Anti-Institution des Streetworkers begegnet die Filmemacherin in ihrem Beitrag *«Uf de Gass»* mit Wohlwollen. Gerade in Abhebung von der traditionellen Sozialarbeit – «die mit dem richtigen Argument, dass es hunderte und tausende von Leuten gibt, die soziale Hilfe bräuchten, herrliche Stellen schafft, aber es dann keine Leute gibt, die dorthin kommen» (Streetworker Renato Maurer) – versucht sie, dem Geheimnis wie den Widersprüchen dieses Gassenarbeiters auf die Spur zu kommen: Da wird einer von den Etablierten der Gesellschaft bezahlt, auf die Gasse zu gehen, zu den Leuten, die in der Gesellschaft keinen Platz mehr haben. Er will ihnen seine Energie zur Verfügung stellen und parteiisch mit ihnen an einer neuen Welt bauen. Doch ist diese Veränderung der Gasse nur der neuste Trick der alten Bevormundung der Randständigen, um ihre Gegenwelt besser kontrollieren oder zerschlagen zu können? Ist Gassenarbeit der Anfang eines neuen Bauens an einem Haus, in dem alle Platz finden werden? Die Antworten auf diese Fragen bleiben erstaunlich offen. Der Porträtierte weigert sich, sein Geheimnis zu erklären. Das wiederum bringt die Filmemacherin, welche von ihrem Gegenüber eindeutige und

Wie der Gassenarbeiter sich von der Fernsehdokumentaristin abgrenzt

Weil der Film auf den Gassenarbeiter Renato Maurer zielt, stimmt er nicht. Das Herausgreifen meiner Person macht Gassenarbeit zu etwas, was sie nicht ist. Ich bin nur etwas Energie darin, mehr nicht.

Von aussen gesehen – ja, da bin ich als Sozialarbeiter angestellt. Das ist fixierbar. Und dieses Fact, das habt ihr auf der Fernsehredaktion in Erfahrung gebracht. Und an das haltet ihr euch nun.

Eure Präsenz erinnert mich immer wieder an meine Rolle, an meine Rolle als Sozialarbeiter. Das macht es mir schwierig, den Leuten zu begegnen. Sie werden wieder zu Klienten. Aber das stimmt dann nicht, das ist dann nicht mehr Gassenarbeit.

Natürlich wissen die Leute von der Gasse, dass das mein Job ist. Aber wenn ich für jemanden einen Brief schreibe, so tue ich das für ihn. Nicht mit einem hintergründigen Ziel, als Therapie oder so. Sondern ich bin einfach ich, dort wo ich bin, mit den Leuten, die ich treffe. Ich habe nur immer wieder den Anspruch, da zu sein, offen zu sein. Konzentriert zu sein, solange es geht. Zu reagieren, auf alles, was mir möglich ist.

Ich komme mit wenig Strukturen aus. Alle Tage fange ich wieder neu an. Ich muss ausprobieren. Eigentlich kann ich nur meine Energie zur Verfügung stellen. Bewusst teilnehmen. Darum bin ich auch parteiisch. Ich habe nicht den Anspruch, objektiv zu sein.

Die Gasse, das sind die Leute, die in der Gesellschaft keinen Platz haben. Das sind langsam viele. Und auch ich gehöre zu den Leuten, die aus allen Strukturen geflogen sind.

Du bist in einer bestimmten Funktion da. Das verunsichert jeden, der mit dir zusammen ist: Machst du dich als Macherin an ihn heran, um etwas Interessantes von ihm einzufangen? Oder bist du mit ihm zusammen, einfach weil es sich so ergeben hat? Einfach du?

Ich habe es natürlich auch leichter. Ich habe kein Mikrofon und keine Kamera, die ich vor den Leuten aufstellen muss. Ich muss auch nicht zu einer bestimmten Zeit fertig sein, irgendein Produkt nach aussen abliefern.

klare Auskünfte gewohnt ist und diese auch erwartet, schier zum Verzweifeln. Sie stösst an die Grenzen ihrer dokumentarischen Methode und provoziert ein Gespräch, in dem der Gassenarbeiter den Fernsehdokumentarismus mit der traditionellen Sozialarbeit vergleicht und Ellen Steiner eine mustergültige medienpädagogische Lektion erteilt (vgl. Kasten).

*

Es mag sein, dass die Fernsehschaffende bei der Wahl ihrer Stoffe mehrheitlich auf Themen zurückgreift, die nach einer gängigen Kategorisierung der «Domäne» der Frauen zugeschrieben werden. Allerdings muss diese vorläufige Klassifizierung für Korrekturen offen bleiben; denn neben den meist despektierlich sogenannten «Frauenthemen» gibt es noch eine heimliche Passion in Ellen Steiners Schaffen: die Schauspielkunst. Dieses Thema hat die Tochter des bekannten Schweizer Regisseurs und Schauspielers Sigfrit Steiner sowie die ehemalige Assistentin für Theaterregie und -dramaturgie nie in Ruhe gelassen. Mit ihrer ENG-Produktion *«Mer spielled alli e Rolle»,* der als dritter Beitrag der Retrospektive ausgestrahlt wird, fasst sie gleichsam ein Motiv, das in allen ihren Filmen immer wieder aufscheint, programmatisch zusammen. Sie begreift dabei den Schauspieler als einen Prototyp des Menschen, der im Durchleben verschiedener Rollen seine Möglichkeiten entdeckt; der, indem er auf dem Sprung ist, ein anderer zu werden, sich selber wird. Kurz, der Schauspieler verkörpert jene Form von riskanter Freiheit, die mit den verschiedenen Rollen spielerisch umgeht und somit eine Distanz zu den an sie herangetragenen Erwartungen gewinnt. In der knapp stündigen Dokumentation stellt Ellen Steiner sechs Schauspieler/innen vor, indem sie diese bei ihrer Vorbereitung auf eine Vorstellung sowie bei einem Szenenauftritt beobachtet und sie schliesslich bei ihnen zu Hause über ihren Beruf befragt. Dabei besticht im Hauptteil dieser Annäherung der strenge Aufbau, der durch die ausgeprägten Eigenwilligkeiten der präsenten Schauspieler das verbindende Allgemeine hindurchscheinen lässt.

Nach journalistischen Kriterien strukturierende dokumentarische Methode

Überblickt man Ellen Steiners Werke, so hat sie in den letzten fünf Jahren neun stündige Dokumentarfilme geschaffen. Allein schon diese quantitative Leistung ist enorm. Sie könnte kaum erbracht werden, stünde dahinter nicht eine bewährte dokumentarische Methode: die der thematisch strukturierten Porträts.
In der Regel geht Ellen Steiner aus von einem tendenziell aktuellen Thema und sucht sich erst in einem zweiten Schritt Menschen aus, die zur aufgeworfenen Frage etwas Wesentliches zu sagen haben oder mindestens zu ihr in einer exemplarischen Beziehung stehen. Durch diese Methode stösst sie meist auf starke und selbstbewusste Personen, die, stolz auf ihre Geschichte, meist anschaulich und eindringlich von ihr reden können. Durch die erzählerische und meist auch lebenspraktische Kompetenz werden die Porträtierten durch die Spiegelungen von Ellen Steiner zu Vorbildern, zu Orientierungs- und Lebenshilfen. Ich denke hier etwa an die Schauspieler als vieler Rollen mächtige Selbstdarsteller («Mir spielled alli e Rolle»), dann aber auch an die beiden Frauen: Anni Klawa-Morf, die auf eine reiche geschichtliche Erfahrung zurückblickt («Ich han nie ufgä»), sowie an Helen Rohmer («Ich han gmerkt....»).

Schwieriger erweist sich die Methode des themenzentrierten Porträtfilms dort, wo Geschichte noch nicht abgeschlossen ist, wo sie sich nicht in einer einprägsamen Metapher verdichten lässt. Der Streetworker Renato Maurer im Beitrag *«Uf de Gass»* weigert sich etwa, seine Erfahrungen in Erzählungen zu fassen; er misstraut dem erzählenden Leistungsausweis und schlägt Ellen Steiner vor, ihn und seine Umgebung einfach zu beobachten, die Gasse ziellos zu befragen, sich auf Atmosphären einzulassen, Stimmungen und Dinge sprechen zu lassen.
Mit diesen Vorschlägen trifft der Gassenarbeiter aber genau die Schwächen der dokumentarischen Methode dieser Art von Porträtfilmen. Sie sind in ihrem Zugriff zur Wirklichkeit stark von journalistischen Kriterien, von thematischen Strukturen bestimmt. Diese sind zwar durchaus nicht zufällig oder aufgesetzt. Sie sind vielmehr das Resultat vorangegangener Recherchen. Geradezu umständ-

Dokumentarfilme von Ellen Steiner

Reports, Dokumentationen
(meist als Ko-Redaktorin, Ko-Autorin)

«Ruhe und Ordnung»: Filmische Mittel werden betroffenen Unzufriedenen zur Verfügung gestellt, Beitrag nicht ausgestrahlt.
«Die Sackgasse»: Drogenszene Schweiz.
«Erziehungsheim – Hilfe oder Strafe?»: dreiteilige Dokumentation.
«Von der Schwierigkeit, Sozialarbeiter zu sein»: Jugendhilfe in Basel.
«Was Hänschen nicht lernt...»: Vorschulerziehung.
«Beruf: Hausfrau»: Teil 1 und 2.
«Frauenrollen – Männerrollen»: Job-Sharing.
«Eigetli wöt ich devolaufe – aber ich wüsst nöd wohi...»: Reportage über ein Mädchentherapieheim (1980).
«Warum chan so öppis passiere?»: Dokumentation mit fiktiven Elementen zum Thema «Kindsmisshandlung» (1982/vgl. ZOOM 18/82, S. 27–30).

Themenbezogene Porträtfilme

«Die langen Tage der Erika S.»: Probleme einer berufstätigen Mutter.
«Wir arbeiten für Geld»: Jugoslawisches Zimmermädchen in der Reihe «Frauen im Alltag» (1979/vgl. ZOOM 6/80).
«Ich han gmerkt, dass d'Fraue eigetli schaurig guet sind»: Junge Frau aus der Frauenbewegung (1981/vgl. ZOOM 6/81, S. 29).
«S'goldigi Hochzig oder en Blick zrugg uf nöd nu goldigi Ziite»: Paar, das auf 50 Ehejahre zurückblickt (1981).
«Ich han nie ufgä»: Eine alte Arbeiterin berichtet über ihren Kampf um die Gleichberechtigung der Frauen (1982/vgl. ZOOM 7/82 und 9/82, S. 21).
«Willy R. – 10 Jahre danach»: Ehemalige Drogensüchtiger (1983/vgl. ZOOM 1/83).
«Mer spieled alli e Rolle»: Schauspieler zwischen Leben und Bühne (1983/vgl. ZOOM 16/83).
«Uf de Gass»: Gassenarbeiter/Streetworker (1984).
«Hilfe»: 24-Stunden-Alltag der Krankenschwester (1984; noch nicht ausgestrahlt).

lich versucht Ellen Steiner, den Zuschauern transparent zu machen, was sie an dem behandelten Thema interessiert, warum sie die betreffende Person für das Porträt ausgewählt hat. Während der Drehphase weiss sie dann auch ziemlich genau, was sie die entsprechende Person an welchem Ort (ab-)fragt. Die Gespräche mit den Porträtierten oder ihre Äusserungen bilden denn auch den roten Faden dieser Filme. Die Bilder sind entweder recht präzis gewählte Dekors, welche die Porträtierten in ihrer Umgebung situieren, oder aber sie führen als Dokumente oder als demonstrierende oder kontrastierende Episoden Inhalte des Gesprächs weiter. In der Regel haben die Bilder immer etwas zu bedeuten.
Die dokumentarische Methode, die Ellen Steiner in ihren Porträts anwendet und weiterentwickelt, schafft einfache und eindeutige Abbildungen von Wirklichkeit. Ihre Vermittlungen wirken auf-klärend, ab und zu auch etwas schematisch. Die nie aufgegebene Übersicht aus einer mittleren Distanz kann beim Zuschauen ermüden. Die Filme sind streckenweise ohne Überraschungen, weil die konzeptionelle Montage und die Thesenbilder «beweisen», kaum aber die Zuschauer zum eigenen Schauen anregen. Die thematischen Porträtfilme scheinen sich deshalb vor allem bei Personen zu bewähren, die ihre Erfahrungen zum Thema über die Sprache einbringen können und gleichsam über das, was sie sagen, neugierig machen auf die, die da sprechen.

Matthias Loretan

«Die Brücke»: ein experimenteller Fernsehdokumentarfilm

Unspektakuläre Geschichten um einen spektakulären Abbruch

Als im März dieses Jahres die Zürcher Quaibrücke verschoben wurde, war das Anlass für ein mittleres Fernsehereignis. In Einschalt- und Sondersendungen wurde darüber berichtet. Die Zuschauer/innen konnten diesen technischen Präzisionsakt zeitweise live mitverfolgen – um am Ende banal festzustellen: Aha, es hat geklappt.

Auch im Film von Felix Karrer geht es um eine Brückenerneuerung, auch um eine spektakuläre, das scheinen Brückenerneuerungen so an sich zu haben. Doch Karrer beschränkt sich nicht auf das dokumentarische Aufzeigen des komplizierten Arbeitsvorganges, es geht ihm um mehr. Er taucht hinein in die geschichts- und geschichtenträchtige Patina, welche sich im Laufe ihres 100jährigen Bestehens über diese Brücke gelegt hat, zeigt auf, welche Bedeutung diese Brücke hatte, fürs Quartier, für die Anwohner, für die Menschen, die beruflich mit ihr zu tun hatten.
Die Langgassbrücke – um sie geht es – ist eine spezielle Brücke. Schon ihr Name: ein Anachronismus, der den Wechsel von «Langgasse» zu «Langstrasse» im Zürcher «Chreis Chaib» überdauert hat. Sie ist nicht nur eine Brücke, sondern ebenso eine Unterführung, je nachdem, von wo aus man sie betrachtet. Oben rasen Intercitys und Chiquitas über die Langstrasse zum nahe gelegenen Hauptbahnhof. 4000 Zugsbewegungen täglich. Gleise sorgen da für Ordnung. Unten herrscht Chaos. Autos zwängen sich hupend durchs Nadelöhr, heruntergerissene Fahrleitungen der Trolleybusse und steckengebliebene Lastwagen bringen den Verkehr zum Erliegen. Vor dem Eintritt in den dunklen, schmalen Gang, wo nur noch Wandschmierereien von (allerdings verzweifeltem) Leben zeugen, müssen die Fussgänger tief Luft holen und sich dann beeilen, um an den Abgasen nicht zu ersticken. «Linke Brüder» haben diese Unterführung schon gesperrt, weil die Abgaswerte die zulässige Höchstmarge um das Zwei- bis Dreifache überschreiten, «da erschien prompt die Polizei im Vollwichs».
Eine Nacht lang hat Karrer den Abbruch der Brücke gefilmt, ohne Konzept, einfach den schönen Bildern zuliebe. Die neue Betonbrücke war schon über der alten gebaut, die Gleise fest darin verschraubt. Es ging jetzt darum, die alte Stahlkonstruktion darunter zum Einsturz zu bringen. Bilder von einem wahrlich gloriosen Abgang wurden da eingefangen, ein Rausch von Feuer, Funken, Farben, Licht, von Lärm und Maschinen, ein sommernächtlicher Spuk.

Diese Bilder bildeten den Ausgangspunkt für Karrers Recherchen rund um die Langgassbrücke. Er wollte herausfinden, was da ausser dem Stahl, dem Eisen und den Tausenden von Nieten noch alles mit wegtransportiert worden war. Denn es ist doch so: Im Laufe der Zeit beladen sich alle Örtlichkeiten, ob Häuser, Strassen, Plätze oder eben Brücken mit den Stimmungen und Gefühlen der Menschen, die sie benützen. Verändert man aber die Örtlichkeit, dann raubt man den Menschen auch die von ihnen da hineingelegten Emotionen. Man nimmt ihnen ein Stück persönlicher Identität.
Karrer also hörte sich um. Er sprach mit Bahnwärter Rüdisühli (der ein kleines Chörli leitet und eigens für den Film das «Langgassbrugg-Lied» komponierte und textete) vom Stellwerk Nord, mit Herrn Zimmermann von der Abteilung «Brükkenbau» bei der Stadt Zürich, mit dem früheren Bus-Chauffeur Hans Morger, mit einem ehemaligen Polizisten aus dem Quartier. Geschichte sammelte sich rund um die Brücke, Generalstreik und Italienerkrawall, und hinzu kamen Geschichten: von Notleidenden und Aufmüpfigen, von Ausgerutschten und Überlebenskünstlern, von Arbeitern, Beizern, Polizisten, Säufern und Huren. Eine dreckige, blutvolle, schmerzliche Welt entstand, überzogen von jenem feinen Humor, der das Überleben in ihr garantiert.
Karrer verwob alles zu einem Text. Poetisch, einfühlsam, subjektiv, seine Liebe zum Quartier, zu seinen Einwohnern und zur Langgassbrücke nicht verbergend. Der Text also stand, jetzt musste Karrer auf die Suche nach den Bildern. Denn ausser dem Abbruch hatte er noch nichts im Kasten. Ein schwieriges Unterfangen, zumal, wenn, wie hier, der Text so dicht und präzis ist, einen so hohen Eigenwert aufweist.
Karrer suchte sie noch einmal auf, den Rüdisühli, den Zimmermann, den Moser Hans und den Polizisten, filmte sie, zu Hause, im Büro, im alten Saurer-Bus, beim Gang durch die Unterführung. Ruhige, atmosphärische Bilder. Keine Nahaufnahmen mit direkten Reden in die Kamera – die Aussagen dieser Personen waren im Text schon verarbeitet –, sondern behutsame Einblicke ins persönliche Umfeld dieser Menschen, die alle irgendeine Beziehung zur abgebrochenen Brücke band.
Ein Beispiel, mit welcher Sorgfalt Karrer seinem Text die Bilder unterlegt: über die Textspur erfahren wir einiges über den ehemaligen Bus-Chauffeur Hans Morger; im Bild sehen wir seine Wohnung, die Einrichtung, die aufgehängten Fotos seiner Kinder. Erst am Schluss der Einstellung, wenn wir uns aus den angebotenen Informationen eine Vorstellung von dieser Person machen können, kommt diese dann tatsächlich ins Bild. Die Montage ermöglicht immer wieder, Text und Bild aneinander zu überprüfen, sie in ein dialektisches Verhältnis zu bringen. Die Bilder sind also nicht einfach dem Text nachgeliefertes Füllmaterial, sie geben ihm erst eigentlich seine ihm gebührende Dimension.
Den fertiggestellten Film nun durchziehen leitmotivisch die Abbruchszenen der Langgassbrücke. Dazwischengeschnitten sind die vier erwähnten «Porträts» sowie vereinzelte Stimmungsbilder von die Brücke überquerenden Zügen. Alles ist fest verklammert durch den ausschliesslich im Off gesprochenen Text und durch eine Figur, die Karrer in den Film einführt: Ettore Cella, ein Schauspieler und Regisseur, der im Langstrassenquartier aufwuchs, taucht immer wieder in einzelnen Szenen auf, stumm zwar, aber auffällig: mit rotem Schlips und schwarzem Zylinder. Ein Quartierführer? Ein Panoptikumsdirektor? Er steht wohl für den Filmemacher selbst. Diese Figur und die durch sie entstehende Verfremdung der Szenen verdeutlichen, was in jedem Do-

Die Brücke

Experimenteller Fernsehdokumentarfilm
Ausstrahlung: TV DRS, Donnerstag, 10. Mai, 21.45 Uhr; Zweitausstrahlung: Sonntag, 10. Juni, 12.00 Uhr
Gestaltung und Text: Felix Karrer
Darsteller: Ettore Cella
Sprecher: Konrad Horschik
Kamera: Georg Grubenmann, Heinz Lüthi
Vertonung: Ernst Kohler
Schnitt: Vendula Roudnicka
Eine Produktion des Ressorts Gesellschaft und Religion

kumentarfilm mitschwingt, aber nur selten explizit erwähnt wird, dass nämlich die abgefilmte Situation, allein wegen der surrenden Kamera, eben keine natürliche mehr ist.
«Die Brücke» von Felix Karrer ist ein poetischer und intelligenter Film. Die Stimmung, die via Text über den Verstand den Zuschauer erreicht, deckt sich in wunderbarer Weise mit der gefühlsmässigen, die das Bild erzeugt. Ausgegangen ist Karrer von einer Sache, einer Brücke, die abgebrochen wurde, und dann hat er die menschlichen Fäden aufgespürt, die zu ihr hinführten. Wo diese Brücke steht, ist gar nicht so wesentlich. Entscheidend ist vielmehr – und das macht der Film deutlich, ohne es je zu erwähnen –, dass durch Sanierung, Abbruch, Erneuerung eines öffentlichen Gegenstandes Heimatlosigkeit entsteht – in der Heimat.

Alex Oberholzer

Ein Wunschbild des/der Nächsten

Zum Hörspiel «Sela» von Dawn Lowe-Watson

«Sela», erklärt der Professor der Studentin, bedeute: eine Pause. Sela sei ein musikalisches Zeichen, das in den Psalmen immer wieder auftauche. Was es genau bedeute, wisse niemand so recht. Es könne auch die Anweisung bedeuten: Erhebe deine Stimme, die Augen, die Hände. Ein Zeichen für Segnung, Amen, Hallelujah, jedenfalls für etwas Grossartiges.

Der Professor und die Studentin, er vermutlich gegen 50, sie 19, sind in einer Kirche in Norfolk eingeschlossen. Die Nacht bricht an. Diese Nacht, sagt sie, ist wie eine Pause in der Zeit, eine Pause in meinem Leben.
Sie stehen sich, das wird bald deutlich, näher, als das Studium der Kunstgeschichte es notwendig machte. Aus einer schwierigen Situation sind sie in eine verfängliche geraten: Der Professor, Edward, hat Catherine, die Studentin, für das Wochenende in sein Cottage eingeladen. Ein Weekend zu dritt: Edward, Catherine und Julie, des Professors Lebensgefährtin, die von dem Verhältnis nichts *weiss,* die aber bestimmt etwas vermutet. Edward wollte Catherine die alte Kirche zeigen. In ein Gespräch vertieft, das vom Historischen immer wieder zum Persönlichen wechselt, haben sie nicht wahrgenommen, dass sie eingeschlossen wurden.
Sela, die Pause: Der Gang des Normalen ist unterbrochen. Die Leere des Wartens muss ausgefüllt werden – und was ist nachher?
Dunkelheit, Müdigkeit, Kälte werfen die beiden auf sich selbst zurück. Edward, der Belehrende, Überlegene, wird sich inne, was er bei jungen Frauen sucht: Belebung, das «heisse Blut», die Wärme – die Jugend, die er selbst nicht mehr besitzt. Catherine wird sich bewusst, dass sie Anerkennung suchte, einen Anlass und die Gelegenheit zu wachsen. Es war nicht Liebe, sagt sie, was sie empfand. Es waren Wachstumsschmerzen. Sie können das Trennende, Edwards verfestigte Ängste, Catherines forderndes Vorwärtsdrängen, nicht überwinden. Die lange Nacht, so scheint es, wird in einer Trennung enden.
Sela, die Segnung, der Segen: Er besteht in der Einsicht, dass beide, Edward und Catherine, einander nicht wahrnehmen konnten als das, was sie sind. Sie haben einander Rollen gegeben, Funktionen, und haben von Rolle zu Rolle miteinander gesprochen, anstatt von Person zu Person: die Jugend mit dem Alter; die Unwissenheit mit der Klugheit; die Schülerin mit dem Lehrer. Sela bedeutet hier Gabe des Verstehens: dass die unterschiedliche Anzahl der gelebten Jahre die beiden füreinander unerreichbar macht.

Dawn Lowe-Watson erzählt die alte Geschichte vom alternden Mann und der jungen Frau, die seine Tochter sein könnte, neu. Neu, weil sie nicht auf das Dramatische, Schicksalhafte oder gar auf das Voyeuristische setzt, das Literatur und Film dieser besonderen Art der «mésalliance» zugeschoben haben. Dramatisch, das wäre der offene Konflikt, Streit. Schicksalhaft wäre ein böses Ende. Dawn Lowe-Watson stellt aber subtil einen Prozess der Bewusstwer-

dung dar. Sie lässt zwei intelligente, kultivierte Menschen miteinander reden, Menschen, die von Anfang an zu Offenheit und Ehrlichkeit entschlossen sind. Mehr noch, sie sind dazu fähig.
Doch die Stärke des Stücks, der für einmal versöhnliche Ausgang, ist zugleich seine Schwäche. Denn das Leidenschaftslose, Vernünftige, das die Versöhnung erst möglich macht, macht diese neue Version der alten Geschichte unwirklich und lässt sie künstlich erscheinen. Man möchte gern Dawn Lowe-Watson glauben, doch man denkt an Nobokov, Moravia, Frisch – und hält die alten, bitteren Versionen für plausibler: dass Beziehungen, die an Verkennung, an manipulierender Wahrnehmung des andern scheitern, Wut und Enttäuschung nach sich ziehen; dass Verletzung zurückbleibt, die heilen muss, bevor Versöhnung möglich ist.
Dawn Lowe-Watson gestaltet eher einen Wunschtraum als eine Wirklichkeit. Ihre Figuren sind in ihrer Friedfertigkeit nahezu vollkommene Menschen. Sie sind sympathisch, ja verführerisch. Glaubhaft sind sie nicht. In ihnen drücken sich aus ein Harmoniebedürfnis, ein Wunsch nach Schuldlosigkeit und Konfliktfreiheit, die schon an Wirklichkeitsverleugnung grenzen. Indiz dafür ist Julie, die Betrogene, auf die die Metapher Sela nicht anwendbar ist. Dawn Lowe-Watson entfernt sie, deren Welt in dieser Nacht wohl eher zusammengebrochen als in Ordnung gebracht ist, mit einem Kunstgriff aus dem Beziehungsspiel. Sie sei eine Frau, die alles verstehe, lässt sie Edward berichten. Kaum glaubhaft, dass Julie den beiden an diesem Morgen ein heiteres Frühstück mit dampfendem Kaffee bereitet. Sie wird ihnen eher mit Misstrauen und mit Trauer begegnen. Oder müsste das Kürzel, mit der die Autorin ihre Figur charakterisiert, anders lauten: eine Frau, die nichts verstehen will?

Catherine, die Studentin, und Edward, der Professor, sind Figuren, die sich zur Überzeichnung geradezu aufdrängen. Die Gefahr, dem Klischee zu erliegen, hat die Darsteller, Ulrike Willenbacher und Peter Fitz, anfänglich offenbar gegen die Rollen eingenommen. Doch sie sind dem Klischee nicht aufgesessen. Sie gestalten die Rollen intensiv und lebendig. Sie haben, wie der Regisseur Stephan Heilmann äussert, die Figuren gern bekommen – vielleicht, weil Catherine und Edward die Verwirklichung eines mächtigen und allgemeinen Wunsches verkörpern: Konflikt, bevor er zu Zwist und Streit wird, in Verstehen zu verwandeln.
Stephan Heilmann inszeniert behutsam und unaufdringlich. Akustische Effekte setzt er sparsam. Sie dienen dem Text, geben der Spannung keine falsche Richtung (Schauplatz des Stücks ist immerhin eine leere Kirche in einer stürmischen Nacht!). Geräusche und Effekte sind «naturalistisch»: Schritte auf Kies, Hall im Kirchenraum, Wind, Regen, Vogelstimmen, Türenknarren. Gerade dieses Stück hätte sich aber angeboten für ein Experiment: weg vom Hörspiel-Naturalismus, der ja auch längst keiner mehr ist (das Schrittgeräusch zum Beispiel, das in keiner Hörspiel-Inszenierung fehlt, ist schon lange nicht mehr akustisches «Abbild», sondern ein blosses Signal, das durch unsere Hörgewohnheit die Vorstellung von «Gehen» auslöst; man vergleiche dazu die Schrittfrequenz von Catherine und Edward in der Anfangsszene: so langsam geht in dieser Situation wohl niemand!), weg vom Geräusch als akustischem Bühnenbild. Musik und Geräusch als dem Text beigeordnete Träger von Inhalt und Bedeutung im Sinne von musique concrète oder der «bedeutenden» Musik der Renaissance und des Barock. Einen Schritt in diese Richtung hat Stephan Heilmann schon getan in den verfremdeten, echoüberlagerten Orgelfiguren, die die Zeitsprünge in der Handlung markieren. Ein Anfang, der weitergeführt werden müsste.

Marc Valance

Sela

Hörspiel von Dawn Lowe-Watson
Deutsch: Ulrike Simon
Regie: Stephan Heilmann
Stimmen: Ulrike Willenbacher und Peter Fitz
Ausstrahlung: Sonntag, 29. April, 14.00 Uhr, und Freitag, 4. Mai, 20.00 Uhr, DRS 1.