

Videogruppe "mittenand" : "Frau Amann, Witwe, 58"

Autor(en): **Loretan, Matthias**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zoom : Zeitschrift für Film**

Band (Jahr): **38 (1986)**

Heft 16

PDF erstellt am: **15.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-931369>

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.

Matthias Loretan

Videogruppe «mitenand»: «Frau Amann, Witwe, 58»

Das Fernsehen DRS strahlt Ende August die Videoproduktion «Frau Amann, Witwe, 58» der Gruppe «mitenand» aus. Es dokumentiert damit einen Ausschnitt des kulturellen Schaffens, das neben dem künstlerischen (vgl. ZOOM 4/86) und dem politischen Video (vgl. 5/85) auf eine dritte Art mit dem handlichen Medium umgeht: als Mittel zur sozialen Animation. Diese unterstützt Betroffene, ihre Erfahrungen medial zu gestalten und Drittpersonen mitzuteilen. Die Initianten der Gruppe, der Ethnologe Heinz Nigg und die Sozialpädagogin Margrit Bürer, haben diesen Strang der Videoarbeit in der Schweiz wohl am kontinuierlichsten entwickelt. H. Nigg hat in den 70er Jahren in England Erfahrungen mit dem community-medium gesammelt, M. Bürer am Offenen Kanal beim Lokalfernsehversuch in Wil mitgewirkt. Neben der Videoarbeit mit alten Leuten betreuten sie u. a. während über fünf Jahren das Projekt «Jungimached Fernseh».

Was ist das Gegenteil eines guten Filmes? – Ein gut gemeinter.

Ein solches Verdikt ist vernichtend. Wen es trifft, der kann sich nur schlecht dagegen wehren. Dem Verurteilten wird jegliche Kompetenz abgesprochen, das Etikett der Unbedarftheit verdammt ihn zum Schweigen.

Dabei gäbe es gute Gründe, die Evidenz des Gegensatzes von gut und gut gemeint nicht gelten zu lassen. Polemisch liesse sich die Richtung dieses kulturkritischen Urteils gar umkehren. Die Opposition neu aufgezo- gen hiesse dann: Das Gegenteil eines guten Filmes ist ein gut gemachter. Die Augenscheinlichkeit für die Richtigkeit dieser zugespitzten These leuchtet ein, wenn wir die geschliffene, ja geschleckte Perfektion mancher Produkte der Kulturindustrie im Auge haben. Glamour, Aufwand, Spannung oder intimistisches Filigran sind Markenzeichen, deren Funktion in der Verkäuflichkeit der Waren aufgeht, aber nur wenig mit ästhetischer Durchdringung und stilistischer Gestaltung eines Stoffes zu tun hat.

Erzählkonventionen und Wahrnehmungsmuster der Bewusstseinsindustrie verkleben Augen und Gehirnwindungen. Sie sind schon fast so selbstverständlich, dass Botschaften, die nicht nach ihrem Schema funktionieren, den Betrachtern eigenartig kompliziert und schwierig vorkommen. Wenn «Gemeintes» sich nicht wie von selbst mitteilt, sich dem flüchtigen Blick verschliesst, scheint es verdächtig. Frustrierte Zuschauer rächen sich an der Verunsicherung und schimpfen das Nicht-(sofort-)Verstandene als elitär oder gut gemeint. Die manipulierte Konkordanz des Geschmacks verweigert sich dem dilettantisch Originellen sowie dem ästhetisch Verschlüsselten.

Die dreiviertelstündige, fiktive Videoproduktion der Gruppe

«mitenand» ist gut gemeint und amateurhaft gemacht. Für wen diese Urteile (immer noch) Schimpfworte sind, der wird seine liebe Mühe mit diesem schmucklosen Gebrauchswerk haben. Formal ist die Gemeinschaftsproduktion kein Meisterwerk. Die Geschichte ist umständlich in Szene(n) gesetzt, der Erzählfluss mitunter träge. Die Fiktion wird vor allem dazu benutzt, aus verschiedenen Beobachtungen einen Musterfall zu konstruieren.

Dass die Hauptfigur dennoch nicht nur synthetisch wirkt, ist ein Verdienst ihrer Laiendarstellerin. Rosmarie Kübler hat ähnliche Situationen selbst erlebt und bringt spürbar ihre Erfahrung in diese Rolle ein. Freilich ist die Selbst-Darstellerin keine Schauspielerin. Sie spielt ihre Rolle nicht mit jener Behendigkeit, die die Zuschauenden vergessen lässt, dass hier inszeniert wird. Fast schmerzlich will ein Rest dokumentarischer Schlacke und persönlicher Eigenart nicht in der dargebotenen Rolle aufgehen. Doch diese befremdliche Spannung macht gerade die sperrige Eigenart, die brüchige Authentizität dieses Lehrstückes aus.

Und damit sind wir bei der Titel- und Hauptfigur dieser dokumentarischen Fiktion angelangt: der Frau Amann, Witwe, 58jährig. Der Film schildert eine in ihrer Dauer nicht genau bestimmbare Phase in ihrem Leben. Er beginnt mit dem Arztgespräch über den unerwarteten Tod des Ehemannes, rafft die sich überstürzenden Ereignisse der Bestattungszeremonien auf eine kurze Szene und lässt die Frau langsam in eine Depression absinken. Ohne erzählerische Distanz folgt der Film der Witwe in ihre Niedergeschlagenheit und Einsamkeit. Unangenehm betroffen erlebt man mit, wie Frau Amann sich von ihren Nachbarn entfremdet, wie sie in den zur



Videogruppe «mitenand» bei den Aufnahmen zu «Frau Amann» in einer Bäckerei.

Erholung dienenden Ferien vor allem das Fehlen ihres Lebenspartners schmerzlich zu spüren bekommt, sich schliesslich in die eigenen vier Wände zurückzieht und ihren Haushalt und sich verkommen lässt. Parallel zur Entwicklung der Hauptfigur gewinnt auch die Erzählung im letzten Teil wieder an Tempo und erlaubt sich zwischendurch ein paar schelmische Einfälle. Die Zürcher Witwe knüpft neue Beziehungen und sucht erfüllende Aufgaben.

Sozialarbeiterfilm ...

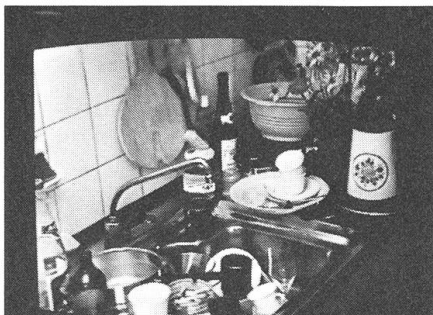
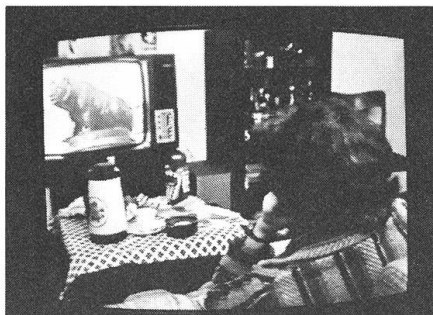
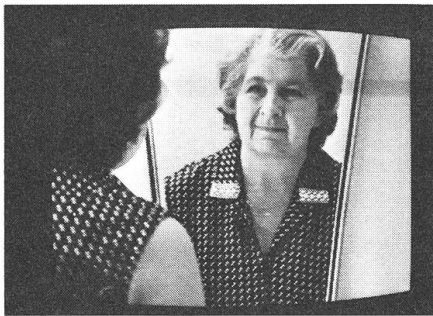
Ende der 70er, Anfang der 80er Jahre trieb in der Schweizer Filmkritik ein anderes unheilvolles Verdikt sein Unwesen: der «Sozialarbeiterfilm». Es war die Zeit, als der junge Schweizer

Film auf breiter Basis seine Aufmerksamkeit den sozial Schwachen, Randständigen und Minderheiten zuwandte, die in der Öffentlichkeit sich und ihre Interessen nur selten darstellen konnten. Die Konjunktur der (vor allem dokumentarischen) Filme, die Themen aufnahmen, für die «man» sich (aus schlechtem Gewissen, aus Nächstenliebe, aus ideologischen Gründen) schon wegen ihres Stoffes interessieren musste, erzeugte damals einen bestimmten Überdruß. Das abwertende Etikett wollte die Spreu vom Weizen trennen und auch von den Autoren der Pflichtstoffe mehr ästhetische Verbindlichkeit fordern. Dokumentarische Neugierde und Geduld sowie gestalterische Phantasie sollten Dinge und Menschen zum Sprechen bringen, die bloss redend oder abgebildet stumm oder unverstanden blieben.

Angesichts der Entwicklung des jungen Schweizer Films hat

der Begriff «Sozialarbeiterfilm» heute seine verurteilende Schärfe verloren. Als Akzent gegen die unzähligen Selbststortungen und die zum Teil etwas wehmütigen Bespiegelungen persönlicher Befindlichkeiten im jüngsten einheimischen Filmschaffen, gewinnt der vormals polemische Begriff gar eine positive diagnostische Kraft. Er erinnert daran, dass die gesellschaftliche Umwelt mehr abgeben könnte als nur eine graue Folie, als eine fremd und unheimlich empfundene Aussenwelt, gegen die trotzig innere Bilder behauptet werden.

«Frau Amann» ist ein Sozialarbeiter-Film. Neben dem Pflichtstoff oder dem Umstand, dass er sich für die soziale Umwelt interessiert, kommt ihm diese Bezeichnung noch in einer hintergründigeren Bedeutung zu; denn auch in der Sozialarbeit haben sich die Formen des Helfens differenziert, die professionellen Samariter sind kritischer



geworden gegenüber der eigenen Hilflosigkeit, dem Eingebundensein in die staatliche Administration von Opfern der gesellschaftlichen Entwicklung sowie den demütigenden Auswirkungen ihrer Wohltätigkeit auf die Empfänger. Es ist gar nicht lange her, als ihr kritischer Flügel nicht mehr bereit war, bloss die Geschädigten zu therapieren, und sich aufmachte, politisch gegen die krankmachenden Bedingungen vorzugehen. Einiges von diesem Elan hat sich in die heute breit diskutierten, jedoch erst bescheiden realisierten Konzepte von der Hilfe zur Selbsthilfe hinübergerettet. Mit den Methoden der Gemeinwesenarbeit und der sozialen Animation versuchen die neuen Helfer gemeinsam mit den Betroffenen Krisen und Konflikte herauszuarbeiten und nach Lösungen zu suchen.

Die soziale Animation verwischt die Grenze zwischen Helfenden und Unterstützten. Ihre distanzlosen und rührigen Vertreter vergessen zwar zuweilen, dass es schwer Behinderte gibt, die sie allein durch den Geist ihrer Methode nicht zu sozialem Leben erwecken können. Misstrauen begegnet den neuen Medizinern auch dort, wo flugs die ganze Gesellschaft pathologisiert und alle ihre Mitglieder zu Patienten gemacht werden. Dort allerdings, wo umsichtig soziale Defizite erkannt und Kräfte zur Selbsthilfe aktiviert werden, ist die heilsame Wirkung «sozialer Belebung» unbestritten.

... als Qualitätsbezeichnung

Es ist nicht zufällig, dass Video schon früh als Instrument zur sozialen Animation genutzt wurde. Viele soziale und gesellschaftliche Konflikte lassen sich nämlich auf Störungen in der Kommunikation zurückführen.

Bei der Arbeit an diesen Krisen übernimmt das Medium verschiedene Aufgaben: Als kleiner Bruder des Fernsehens wird es zu dessen subversivem Gegenspieler. Der Reiz des Mediums kann die Gestaltung der eigenen Erfahrungen beflügeln und zur Konzentration auf die Arbeit anhalten. Die Herstellung von Videoproduktionen setzt in der Regel intensive Auseinandersetzungen in der Gruppe voraus. Die gruppeninternen Lernprozesse können dabei so wichtig werden, dass die Bedeutung des Produktes, der Aspekt der Mitteilung an Drittpersonen oder an ein anonymes Publikum, in den Hintergrund tritt oder sogar aufgegeben wird. Dort, wo Produkte zustandekommen und öffentlich vorgeführt werden, erproben nicht professionelle Videoproduzenten eine neue Rolle in der Medienkommunikation: Sie sind nicht mehr nur Empfänger, sondern haben als Sender eingeschliffene Kanalisierungen der öffentlichen Meinungsbildung durchbrochen.

Mediale Gemeinwesenarbeit mit alten Leuten

Die Videogruppe «mitenand» ist ein typisches und gelungenes Beispiel für das, was soziale Animation mit Video sein könnte. Ursprünglich planten die beiden Ethnologen Heinz Nigg und Elsbeth Kuchen einen Lokalfernsehversuch (1981) in der städtischen Grossüberbauung Hardau. Über die siedlungseigene Verkabelung hätten 720 Wohneinheiten, einschliesslich 115 Wohnungen der Alterssiedlung und zusätzlich 33 Altersheimzimmer, mit Programmen versorgt werden sollen. Die Beiträge sollten unter Anleitung von Animatoren von den Bewohnern selbst angeregt und verwirklicht werden. Das

Projekt, das beitragen wollte, die Anonymität und Vereinsamung in den modernen Wohnsilos abzubauen, kam aus finanziellen Gründen und/oder mangelndem Interesse der Stadtverwaltung nicht zustande. Es wurde im Herbst 1981 als Mini-projekt weitergeführt. Im Rahmen von Kursabenden im Quartier- und Seniorenzentrum Hardau bildete sich die Videogruppe «mitenand» heraus.

Angeregt, kontinuierlich begleitet und technisch betreut wurde die Gruppe von der Sozialpädagogin Margrit Bürer und Heinz Nigg. Ihre Mitglieder waren jüngere und ältere Männer und Frauen, mit Ausnahme der Leiter, Laien, die erstmals Erfahrungen mit praktischer Videoarbeit machten. In unterschiedlichen Zusammensetzungen sind seit 1981 fünf Produktionen entstanden. Alle setzen sich mit Fragen des Alterns auseinander und sind als Diskussionsbeiträge für einen weiteren Kreis von interessierten Jungen und Alten gedacht. Während einer ersten Phase wurde Video im Seniorenzentrum Hardau vor allem eingesetzt, um Kommunikationsstörungen in der städtischen Grossüberbauung anzugehen. Die Aufmerksamkeit richtete sich auf die gemeinsamen Prozesse der in Schachtelwohnungen isolierten Bewohner, die als Produzenten von Mitteilungen und als Zuschauer miteinander ins Gespräch kamen. Daraus entstanden das «*Hardaumagazin I*» (Thema: Freizeit, Begegnung) und «*II*» (Porträt des Altersheimes).

Aus dieser Arbeit entwickelte sich eine Kerngruppe, die mit ihren Produktionen ein grösseres Publikum ansprechen wollte. Mehr Zeit und Aufmerksamkeit wurde deshalb auf die inhaltliche und formale Gestaltung verwendet. Nach ausgefeilten Exposés, die auch für die Finanzierung der Projekte not-

wendig wurden, entstanden zwei halbprofessionelle Gebrauchsfilm: Der dreiviertelstündige Videofilm «*Die langen Ferien*» (1982/83) behandelt das Thema des Pensionierungsschockes. Dokumentaraufnahmen zeigen Menschen, die kurz vor der Pensionierung stehen und ihre Wünsche und Vorstellungen für die Zeit danach äussern. Eingeschoben in diese Interviews sind gespielte Szenen, die typische Situationen altersbedingter «Frei»-zeit vorwegnehmen. 1984 schliesslich entstand die fiktive Produktion «*Frau Amann, Witwe, 58*».

Gratwanderung zwischen Prozess- und Produktorientierung

Trotz dieser Entwicklung hin zur (Semi-)Professionalisierung arbeiteten die Mitglieder und Laiendarsteller – mit Ausnahme der Animatoren respektive Projektleiter – unentgeltlich. Von einem Drehtermin zum anderen wechselten sie sich ab in den Arbeitsfunktionen Regie, Kameraführung, Ton, Licht und Skript, und auch am Schnitt war die ganze Gruppe beteiligt. Die demokratisch strukturierte Entstehung prägt die Sprache dieses Werkes.

Nach der Fertigstellung des Videobandes setzte die Gruppe ihre Arbeit fort. Sie stellte Unterlagen her und begleitete den Film an viele Vorstellungen. Und siehe da: Die betroffenen Zielgruppen schienen sich an den «Mängeln» des Films wenig zu stören. Im Gegenteil, der langsame Erzählrhythmus kommt der Wahrnehmung älterer Menschen entgegen. Die einfachen problemorientierten Szenen führen direkt und eindeutig zur Sache, die verhandelt werden soll. Die überlegte Anordnung der genauen Beobachtungen bietet analytischen Wi-

derstand, um abschweifende Diskussionsteilnehmer zum Thema zurückzuführen.

Nimmt man die Gruppe «mitenand» in ihrer Entwicklung, eine zunehmend gültige audiovisuelle Sprache für ihre Anliegen zu suchen, ernst, darf nicht verschwiegen werden, dass nicht alle Fragen der Gestaltung überzeugend gelöst sind. Ich störe mich nicht an der mangelnden stilistischen Perfektion. Die ungehobelten Flächen gehören zum Genre, sind Gütezeichen des Diskurses von unten. Als Betrachter nicht ganz ernst genommen, fühle ich mich allerdings durch die didaktische Anlage, die etwas schulmeisterlich die Trauer der Witwe beschreibt. Die Erzählhaltung gewinnt zu wenig (ironische) Distanz und generöse Beiläufigkeit dem Dargestellten gegenüber. Die recherchierten Beobachtungen werden demonstrativ in Szene gesetzt (Wandtafel-Dramaturgie). Zwischentöne, Andeutungen, offene Stellen für die Phantasie der Zuschauer fehlen, bis auf den Schluss, fast ganz.

Zu wenig scharf kommen All-

Frau Amann, Witwe, 58

Produktion: Videogruppe «mitenand», Schweiz 1984, 42 Minuten, farbig, schweizerdeutsch, produziert auf U-matic, Videokopien auf U-matic und VHS

Drehbuch, Regie und Technik: Videogruppe «mitenand»; Tina Bergmann, Wanda Brem, Margrit Bürer, Sandra Jorio, Heinz Nigg, Josef Stutzer, Kristin Wirthensohn

Darstellerin der Hauptfigur: Rosmarie Kübler

Verleih und Auskünfte: Margrit Bürer, Schaufelbergstrasse 45, 8055 Zürich, Tel. 01/491 51 96, und Heinz Nigg, Leutholdstrasse 16, 8037 Zürich, Tel. 01/42 70 58

Ausstrahlung am TV DRS: Donnerstag, 28. August, und Montag, 1. September, 16.15 Uhr

tag und Krise der Frau Amann als Resultat gesellschaftlicher Verhältnisse in den Blick. Abgesehen von den zwei Szenen, welche die rechtlichen Probleme der Erbteilung träf beleuchten, wird das Witwenproblem fast ausschliesslich als individuelles und zwischenmenschliches behandelt. Kurt Gloor hat diesbezüglich in seiner Witwergeschichte «Die plötzliche Einsamkeit des Konrad Steiner» (1976) tiefer geschürft, ihm sind mehr soziale Widerstände eingefallen, an denen die Hauptfigur sich wundreibt. Nicht nur auf der Erzählebene, sondern auch durch Kamera und Montage werden vielfältigere Bezüge auf den zeitgeschichtlichen Hintergrund herausgearbeitet.

Die Ausstrahlung dieses Werkes am Fernsehen scheint mir aus zwei Gründen gerechtfertigt. Das elektronische Massenmedium dokumentiert damit, welche kommunikationsstiftende Aufgabe Video als Gruppenmedium wahrnehmen kann. Dafür wäre allerdings eine entsprechende Begleitung innerhalb der Sendung notwendig. Der «Treffpunkt», das Nachmittagsmagazin für Jung und Alt, hat zudem aus ähnlichen thematischen Interessen immer wieder Probleme des Alterns in unserer Gesellschaft aufgegriffen. Aus Rücksichtnahme auf verschiedene Zuschauerreaktionen sorgt die Redaktorin Gertrud Furrer für einen einfachen Stil und eine umsichtige, aufbauende Argumentation. Der verordneten Betulichkeit von oben kann nun durch die Ausstrahlung der «Frau Amann» das forschere und formal naivere Engagement der Videogruppe entgegengehalten werden. Eine belebende Konfrontation zweier Methoden, sich für Anliegen alter Menschen in den Medien einzusetzen! ■

Ursula Blättler

Ich spiele mit Illusionen

Léa Pool, «Schweizer» Filmmacherin in Kanada, hat in ihrem zweiten Kino-Spielfilm «Anne Trister» (vgl. Besprechung in ZOOM 17/86) autobiografische Erfahrungen ihrer Auswanderung und ihres Exils verarbeitet. Der Film erreichte auf den Filmfestivals von Berlin und Locarno die Aufmerksamkeit des cinephilen Publikums. Er läuft Ende September in den Kinos der deutschsprachigen Schweiz an. Ab Oktober bietet die Filmcooperative auch Pools früheren Kino-Spielfilm «La femme de l'hôtel» (1984) in ihrem Verleih an. – Das Gespräch mit Léa Pool führte Ursula Blättler.

Es gibt eine offensichtliche Parallele zwischen der Geschichte, die Ihr Film «Anne Trister» erzählt, und Ihrer eigenen Lebensgeschichte: Eine junge Frau verlässt die Schweiz und fängt ein neues Leben in Kanada an. Weshalb dieser autobiografische Ausgangspunkt?

Da sind zwei Dinge: Einerseits die simple Geschichte der Abreise einer jungen Frau in die

Fremde, andererseits die Erfahrung eines inneren Exils, in welches das geografische Exil mündet. Ich habe beide Formen des Exils erlebt. Die Schweiz zu verlassen, um in der Fremde zu leben, hiess, bekannte Bezugspunkte zu verlieren. Ich musste eine neue Identität finden. Nicht eine nationale Identität, vielmehr eine persönliche Identität, die ich wahrscheinlich nicht entdeckt hätte, wenn ich in der Schweiz geblieben wäre: meine Identität als Frau, aber auch meine jüdischen Wurzeln, die mir nicht bewusst waren, solange ich in der Schweiz lebte. Erst dort drüben erkannte ich, dass gerade diese Wurzeln tiefer in mir drin steckten als andere.

Die Form des inneren Exils ist das Exil der Liebe, welches wir schon bei der Geburt in der Trennung von der Mutter schmerzlich erfahren. Daher stammt unsere ständige Suche nach einer Wiedervereinigung und Verschmelzung mit der Mutter. Sie kann zwar niemals stattfinden, lässt uns aber leben und hoffen, denn ohne diese Sehnsucht bestünde kein Grund, weiterzubestehen. Da ist aber auch die ständig drohende Hoffnungslosigkeit, denn diese Leere lässt sich natürlich nie ganz ausfüllen. Meine Geschichte dreht sich um diese Leere, um das, was fehlt – nicht nur der Hauptfigur Anne, sondern auch den anderen Figuren. Das kleine Mädchen Sarah steht dabei stellvertretend für die Tatsache, dass wir alle an unserer Kindheit kranken und nach Möglichkeiten suchen, die durchgeschnittenen Beziehungsfäden neu zu knüpfen. Wichtig ist dabei der Satz, den Anne an ihre Mutter schreibt: «Je mehr ich Dich suche, umso mehr verliere ich mich». Im Bemühen, zurück zur Quelle zu finden, gerät man in unbekanntes und unwegsames Gelände,