

Spielfilm im Fernsehen

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Zoom : illustrierte Halbmonatsschrift für Film, Radio und Fernsehen**

Band (Jahr): **23 (1971)**

Heft 11

PDF erstellt am: **26.06.2024**

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.

SPIELFILM IM FERNSEHEN

11. Juni, 20.30 Uhr, DSF

Monkey Business

Spielfilm von Norman McLeod mit den Marx Brothers

«Ihr ‚Marxismus‘ erschüttert die Welt – mit Gelächter. Bei ihren Filmen grinsten, kicherten und brüllten, kugelten und krümmten sich Amerikaner und Europäer, Biederleute wie Eierköpfe.» So schrieb Deutschlands Nachrichtenmagazin «Der Spiegel» über die Marx Brothers und ihre Filme. Rund 30 Werke des burlesken und grotesken Filmhumors haben die vier bzw. drei Brüder geschaffen und damit Publikum und Kritiker, darunter Künstler, Staatsmänner und viele andere, begeistert. Salvador Dalí schenkte ihnen sinnigerweise eine Harfe mit Seiten aus Stacheldraht. Und Winston Churchill war von ihrer Komik so angetan, dass ihn 1941 nicht einmal die Nachricht aus dem Kinossessel treiben konnte, Rudolf Hess sei in Schottland bruchgelandet. In Europa sind die Brüder Groucho, Harpo, Chico und Zeppo, die als Slumkinder aufwuchsen, nie ganz so beliebt und berühmt gewesen wie in den Vereinigten Staaten und im sonstigen angelsächsischen Bereich. Das mag zum Teil daran liegen, dass ihre Satiren zur Hauptsache auf ihre Immigrationsheimat zielten (Vater Samuel stammte ursprünglich aus dem Elsass). Vor allem aber liegt es daran, dass ein Grossteil ihres Humors sich im Sprachwitz ausdrückt. Kennern wird es daher weniger behagen, dass das Deutschschweizer Fernsehen die deutsch synchronisierte Fassung des Films «Monkey Business» unter dem Titel «Die Marx Brothers auf See» zeigt.

«Monkey Business», 1931 unter der Regie von Norman McLeod («Topper») entstanden, gilt als einer der besten Filme des Quartetts. Zudem basiert diese herrliche Aneinanderreihung ungezählter Gags auf dem ersten Originalstoff der Marx Brothers. In S.J. Perelman haben sie einen Autor gefunden, der Sinn für ihre spezifische Komik mitbrachte; Unterstützung erhielt Perelman durch Will B. Johnstone, der den ersten grossen Bühnenerfolg der Marx Brothers, «I'll Say She Is», geschrieben hatte. In dem Film spielt auch noch der vierte der Marx-Brüder, Zeppo, eine Rolle; er gab 1935 das Filmen auf. Die Story? Sie ist nur der Rahmen für die nicht endenwollende Reihe von Spässen. Groucho, Harpo, Chico und Zeppo kommen als blinde Passagiere auf ein Schiff, verstecken sich in vier He-

ringssäern – und finden sich, ehe sie sich's versehen, in den Händen oder auf den Fersen von Verbrechern. In diesem Frühwerk der Marx Brothers spielt Groucho noch nicht ganz die zentrale Rolle wie in den späteren Werken. Hier treten die vier Komiker zumeist gemeinsam in gut ausbalancierten Szenen auf. Schon da aber entwickeln sie jenen infantilen, anarchistischen, schwarzen Humor, bei dem die Realität aus den Fugen geht und von dem auch, zugegebenermassen, ein Autor wie Eugene Ionesco viel gelernt hat.

14. Juni, 21.05 Uhr, ZDF

Valparaiso mi amor

Chilenischer Spielfilm aus dem Jahre 1969

Das ZDF, das sich seit Jahren besonders um den lateinamerikanischen Film bemüht, zeigt erstmals auch einen Spielfilm aus Chile: «Die Kinder von Valparaiso» von Aldo Francia. Der Kinderarzt Francia, der aus sozialem Engagement zur Filmarbeit gekommen ist, schildert in seinem ersten abendfüllenden Spielfilm den Zusammenbruch einer Familie. Mario, der Vater, hat aus purer Not Vieh gestohlen, es geschlachtet und verkauft. Das bringt ihm eine langjährige Gefängnisstrafe ein. Eigentliche Opfer des Urteils aber werden die vier Kinder des Witwers Mario, die in der Obhut von Maria, seiner neuen Lebensgefährtin, zurückbleiben. Francia kommentiert: «Wir stellen die Justiz vor Gericht, die die Armen benachteiligt.» Aldo Francia hat seinen ersten abendfüllenden Spielfilm nach dem Vorbild eines tatsächlichen Geschehens gestaltet. Er hat ihn in den Armenvierteln Valparaisos gedreht, wobei die Bewohner der Slums sich selber gespielt haben. Nur für die Hauptrollen verpflichtete Francia Berufsschauspieler. In Thema und Form sind in diesem Film Anklänge an den italienischen Neorealismus zu spüren, der aber nicht einfach nachgeahmt, sondern gleichsam aus einem ähnlichen Engagement neu entdeckt wurde. Francia erzählt seine Geschichte schlicht und eindrucksvoll. Er hat nahezu auf alles verzichtet, was heute einen «modernen» Film ausmacht, und er erklärte dazu: «Der chilenische Film muss zum soziologischen und ökonomischen Fortschritt des Landes beitragen. Vor allem: Er muss die chilenische Wirklichkeit zeigen. Wir brau-

chen Filme der Kommunikation. Es wäre absurd, hier das Gleiche wie in Europa versuchen zu wollen, das gleiche Kino der ‚Inkommunikation‘ wie in diesen überentwickelten Ländern, wo der soziale und wirtschaftliche Fortschritt zu einer Deshumanisierung, zum Fehlen vitaler Gefühle führte.»

16. Juni, 16.20 Uhr, ARD

Le Ballon rouge

Im Jahre 1956 erhielt der Film «Le Ballon rouge» («Der rote Ballon») den Oscar für das beste Drehbuch und 1957 den «Preis der Deutschen Filmkritik». Seit jener Zeit hat dieser Film nichts an Reiz eingebüsst. Sein Schöpfer, Albert Lamorisse, ist letztes Jahr im Alter von 48 Jahren bei Dreharbeiten in Persien gestorben. «Der rote Ballon» gilt auch heute noch als Beispiel für geschickten Einsatz der Farbe. Er beweist, wie man eine graue Welt durch den Farbeffekt eines kleinen roten Ballons verwandeln kann. In diesem Film gibt es keine dramatische Handlung. Es geschieht nichts weiter, als dass ein kleiner Junge – übrigens der Sohn von Lamorisse – mit seinem Luftballon durch Paris schlendert. Der Film ist für Jugendliche sehr geeignet.

17. Juni, 16.50 Uhr, ARD

Auf Wiedersehen bis morgen

Heiter-melancholische Liebesgeschichte aus Polen

Ein polnischer Student verliebt sich in Danzig in die Tochter eines französischen Diplomaten. Trotz beträchtlicher sprachlicher Schwierigkeiten verstehen die beiden jungen Leute sich recht gut. Dennoch ist ihre Freundschaft nur von kurzer Dauer, weil die reizende Französin gerade in dem Augenblick mit ihren Eltern abreisen muss, als der Student hofft, mit ihr glücklich zu werden. Der polnische Spielfilm «Auf Wiedersehen bis morgen» ist eine heiter-melancholische Liebesgeschichte mit Zbigniew Cybulski und Teresa Tuszynska in den Hauptrollen. Auch Roman Polanski, der inzwischen als Regisseur international Karriere gemacht hat, spielt darin als Darsteller mit. Das Deutsche Fernsehen hat 1967 schon einmal einen Film des Regisseurs Janusz Morgenstern gezeigt: «Das Leben noch einmal», eine eindrucksvolle Studie über leidvolle Erfahrungen polnischer Menschen unter dem Stalinismus. Morgenstern gehört zum Jahrgang 1922 und war Assistent bei Wajda und Kawalerowicz, ehe er 1959 seinen ersten eigenen Spielfilm drehte. Neben der kritischen Linie stehen bei ihm eigenwillige Komödien wie «Morgen Eröffnung» und «Die zweite Rippe».

17. Juni, 21.00 Uhr, DSF

Erich Niehans – Bericht eines Unterlegenen

Schweizer Spielfilm von Werner Schmidli
und Friedrich Schrag

«Was tun Sie für Ihren Wagen? Was tun Sie für Lack und Chrom?» Mit solchen Worten, Slogans aus der Welt der Werbung, beginnt der Film «Erich Niehans – Bericht eines Unterlegenen». Mit diesen Worten und für sie hat ein Mann gelebt. Gelebt? Er hat sein Leben verramscht, für billige Phrasen, die ihm eines Tages niemand mehr abnimmt, für billiges Geld, das eine sehr mittelmässige und einsame Existenz ermöglicht. Er hat sich der Gesellschaft verkauft, und sie hat ihn verkauft.

«Erich Niehans – Bericht eines Unterlegenen» ist die Geschichte eines Handelsreisenden, eines Vertreters. Sie erinnert von fern ans berühmte Stück vom «Tod eines Handlungsreisenden», das Arthur Miller geschrieben hat und das von Laszlo Benedek mit Frederic March in der Hauptrolle verfilmt worden ist. Nur ist sie alltäglicher, gemeinplätziger, ohne den Zug in die grosse Tragödie. Eher eine Tragikomödie, im Stil – und das heisst: in der äusseren Ansicht – ganz vom falschen Glanz der Werbewelt geprägt. Aber das macht sie auf ihre Art nur unheimlicher. Durch den Lack und Chrom des Vertreterlebens scheint Mief und Müll hindurch, die grässliche Veräusserlichung und Veräusserung menschlichen Daseins. Die Existenz des Mannes, die eine einzige Demütigung ist und mit Sicherheit beim Niedergang endet, ist ein Symptom für Entwicklungen in unserer Zeit – für Fehlentwicklungen.

«Die Figur des Handelsreisenden hat mich schon immer interessiert», sagt Friedrich Schrag, der Kameramann und Regisseur, der mit «Erich Niehans – Bericht eines Unterlegenen» seinen Spielfilmerstling vorlegt. Als Kameramann hat er sich unter Regisseuren wie Nicolas Gessner, Herbert Seggelke und Erwin Leiser einen Namen gemacht. Und dann ist er selber mit dem allerdings sehr fragwürdigen Filmfeuilleton «Mein Platz in der Strassenbahn», einem Kurzspielfilm, als Regisseur hervorgetreten. Mit dem FHD-Werbefilm «Wer ist Barbara?» holte er sich gute Kritiken und auch kritische Stimmen.

«Ich habe die Figur des Handelsreisenden langsam eingekreist. Ich habe Vertreter in Hochhäusern beobachtet. Ich habe unzählige Inserate gelesen, mit denen man Vertreter sucht», sagt Friedrich Schrag. Den Stoff zu «Erich Niehans» erarbeitete er zusammen mit dem Basler Autor Werner Schmidli (Schrag: «Er kann sich optisch ausdrücken»). Und da er auf Grund des Exposés vom Zürcher Stadtpräsidenten und vom Bund Prämien im Betrag von 3000 und 25 000 Franken bewilligt erhielt, gelang es ihm auch, mit Hilfe der Rincovision das Filmvorhaben

zu realisieren. Auf insgesamt 100 000 Franken wurden die Produktionskosten veranschlagt. «Ich konnte die Produktion ganz frei aufbauen», sagt Friedrich Schrag, «mit Schmidli als Regieassistenten und meiner Frau als Cutterin». Die Hauptrolle besetzte er mit Joachim Wichmann, einem Charakterdarsteller, der heute an den Münchner Kammerspielen tätig ist und den Schrag von früher kannte.

18. Juni, 21.00 Uhr, DSF

The Caretaker

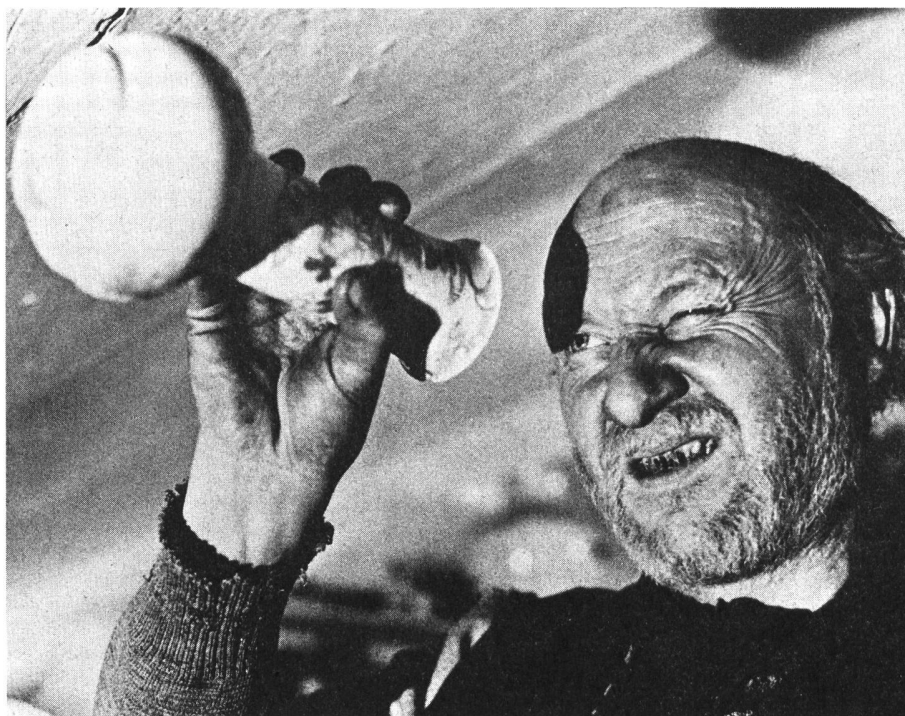
Als der Film «The Caretaker» («Der Hausmeister») im Jahre 1963 an den Internationalen Filmfestspielen von Berlin herauskam, gehörte Harold Pinter noch zu den Autoren des absurden Theaters, die auf deutschsprachigen Bühnen wenig bekannt waren. Heute ist das anders. Neben dem «Hausmeister» sind von dem nunmehr 41-jährigen Autor, der zu Englands bedeutendsten Dramatikern gehört, auch Stücke wie «Die Geburtstagsparty», «Die Kollektion», «Der Liebhaber» (ein Fernsehspiel, das mit dem Prix Italia ausgezeichnet wurde) und die «Heimkehr» aufgeführt worden. Filme wie «The Servant» («Der Diener»), «The Quiller Memorandum» und «Accident» machten Pinter bei einem Publikum bekannt, das nicht unbedingt auch ins Theater geht. Der Mann, der als Sohn eines Damenschneiders in Londons East End geboren wurde und der bei der Bühne als Schauspieler begonnen hat, gilt jetzt als einer der Arrivierten des Theaters. Sein Name wird oft im Zusammenhang mit Beckett,

Donald Pleasance in der Rolle des Landstreichers in Clive Donners «The Caretaker»

Ionesco oder Mrozek genannt. Er ist der «Realist» unter den «Absurden». Er hat das scheinbar sinnlose Bühnenspiel, das die ganze Lächerlichkeit der Wirklichkeit darstellt, mit britischer Präzision – so absurd sich das ausnehmen mag – auf den Boden der Realität gestellt. Doppelt absurd wirkt damit die Welt.

Das Deutschschweizer Fernsehen unternimmt es, den Film «The Caretaker», der sieben Jahre liegenblieb, in der Reihe «Premiere» in der Originalversion mit deutschen Untertiteln den Zuschauern bekanntzumachen. Es handelt sich um einen ausgesprochen schwierigen Film. Wer die Spielform des absurden Theaters noch nicht kennt oder davon wenig hält, kann sich an die Darsteller halten, die allesamt glänzend sind. Allen voran brilliert mit einem Saftstück der Charakterkunst Donald Pleasance. Er verkörpert den Bruder Lumpenhund, der in der Dachwohnung zweier halbirrer Brüder zur stinkenden Plage der Wohnungsinhaber wird. Ganz auf den Raum dieses Gerümpellabyrinth, das Teile unserer Welt, Teile unseres Lebens symbolisiert, hat die Regie Clive Donners («Nothing But The Best») die Aufmerksamkeit konzentriert. Die Kamera sitzt so sehr im Gefängnis der Enge wie die Halbirren – die stilgerecht durchaus ihre «normalen Momente» haben.

Von zwei Brüdern, der eine einst Irrenhausinsasse, der andere sonstwie verquer im Kopfe, wird ein alter Landstreicher in die Mansarde aufgenommen. Zu dritt hausen sie fortan in der Rumpelkammer, und abwechselnd reisst der eine oder andere das Regiment an sich. Pläne werden geschmiedet, zum Hausmeister oder Hauswart wird der Eindringling, der Vagabund, gemacht. Und bald wird klar: Die drei bewegen sich in einer Hölle des Wahns, in der Lüge und Selbstbetrug gedeihen, lammfromme Nächstenliebe und abgründige Bosheit. Trotz der Angst, die ihn heimsucht, krallt sich der alte



Landstreicher an den Ort, der ihm Nestwärme gibt. Und als man ihn aus dem Haus jagt, als er wieder auf der Landstrasse steht, auf der er immer gestanden hat, versucht er alles, um an die Stätte des Unrats zurückzukommen. Denn am grössten ist seine Angst vor sich selber, vor seiner Unbehaustheit. Er fühlt sich als Mann ohne Papiere, ohne Identität. Trotzdem bleibt er verurteilt dazu, eine Existenz des Wahns zu leben – ein Dasein, dessen Sinn niemand und nichts bestätigt, kein Ausweis, kein Stempelpapier. Wem, so ist der Betrachter aufgerufen zu prüfen, könnte der Landstreicher gleichen? Uns allen?

21. Juni, 22.50 Uhr, ARD

Ein grosser graublauer Vogel

Spielfilm-Erstling von Thomas Schamoni

Fünf Wissenschaftler sind nach dem Krieg verschwunden, nur alle sieben Jahre tauchen sie irgendwo wieder auf. Sie haben eine sensationelle Erfindung gemacht, die die Welt verändern könnte. Die Formel verschlüsselten sie seinerzeit in einem Gedicht. Nach dem Tod eines der Forscher sucht der junge Dichter Tom-X nach den anderen vier. Damit stürzt er sich in ein gefährliches Abenteuer, da auch die Agenten eines geheimnisumwitterten Mannes namens Cinque hinter der Formel her sind. «Ein grosser graublauer Vogel», mit dem Thomas Schamoni als Regisseur debütierte, ist ein sehr ungewöhnlicher Film, ein phantastischer Krimi aus der Perspektive des Autors, ein Actionfilm über die Poesie oder ein poetischer Film über Action.

«Ein grosser graublauer Vogel» ist seit den Filmen von Alexander Kluge und Edgar Reitz der erste Versuch eines jungen deutschen Regisseurs, einen Film über den Autor zu machen. Seine Phantasie ist es, die hier Realität schafft, eine poetische Realität, eine Filmrealität mit ironisch-absurden Komponenten. Folgerichtig entwickelt sich alles in Schamonis Film aus der Perspektive des Filmemachers; die Kamera erscheint als Fortsetzung der Imagination in der Wirklichkeit, sie allein vermittelt alle Erfahrung. Auf die Personen bezogen, enthüllen sich die Vorgänge immer mehr als Erfindungen des jungen Tom-X, also des Autors, der diese Schlüsselfunktion der Phantasie im Dialog deutlich zu erkennen gibt, etwa in seinen Äusserungen über die Existenz der vier gesuchten Forscher: «Wenn es sie nicht gibt, sollten wir sie dann nicht besser erfinden?»

Das Deutsche Fernsehen stellt Thomas Schamonis Erstling in der Reihe «Der Studio-Film» in Erstaufführung vor. Regie: Thomas Schamoni; Drehbuch: Thomas Schamoni, Uwe Brandner, Hans Noever, Max Zihlmann; Kamera: Dieter Lohmann, Bernd Fiedler; Herstellungsjahr: 1970.

GEDANKEN AM BILDSCHIRM

SCHWEIZER Fernsehen oder Schweizer FERNSEHEN

Wenn man die Liste der Auszeichnungen durchgeht, die auf internationalen Festivals dem Schweizer Fernsehen zugesprochen wurden, so könnte man ohne weiteres zur Ansicht gelangen, dass das Programm des Schweizer Fernsehens einen ausserordentlich hohen Qualitätsstandard aufweist. Dazu im Gegensatz stehen allerdings oft das eigene Unbehagen, das man vor dem Bildschirm empfindet, sowie das in sehr vielen Fällen wenig begeisterte und laue Echo, das die Sendungen im Durchschnitt von der Kritik her haben. Auch die Auseinandersetzungen im personellen Sektor des Deutschschweizer Fernsehens, die in der letzten Zeit grosse öffentliche Beachtung fanden, machen für den Aussenstehenden klar, dass sich das Schweizer Fernsehen an einem Punkt befindet, wo es darum geht, den einen oder anderen Weg einzuschlagen. Grob gesagt heisst dies: die ersten 20 Jahre der Fernsehentwicklung sind vorbei, wie werden die nächsten 20 Jahre aussehen?

Bei aller Kritik, die am Schweizer Fernsehen angebracht wird, darf nicht vergessen werden, dass es von Anfang an mit einer schweren Hypothek belastet war: es wurde nicht ernst genommen. Das ominöse Wort «Versuchsbetrieb», das an der Wiege unseres Fernsehens stand, macht dies aktenkundig. Die Schweiz machte Fernsehen, weil es eben kam, mehr durch Nötigung durch das rasche Wachsen des Fernsehens im Ausland als durch eigene Überzeugung oder gar Glaube an die Zukunftsträchtigkeit dieses Mediums. Und wer machte dieses Fernsehen der ersten Zeit? Es waren vor allem Radioleute, die aus irgendeinem Grund vom Radio für den neuen Versuchsbetrieb zur Disposition gestellt wurden. Es waren Pioniere, die sehr viel Idealismus, aber wenig Fachwissen über das Medium Fernsehen mitbrachten. Sie taten ihre Arbeit in dem Rahmen, wie sie es von ihrer bisherigen Tätigkeit her gewohnt waren, d. h. sie machten Radio, in dem Falle also illustriertes Radio. Das illustrierte Radio ist ein spezifisches Kennzeichen, das sich hartnäckig bis zum heutigen Tag im Programm des Deutschschweizer Fernsehens behauptet. Noch kürzlich sagte ein führender Mitarbeiter, dass Fernsehen im Grunde ja nichts anderes sei als Radio mit

Bildern. Unter diesen Umständen kann man kaum von einem Schweizer Fernsehen sprechen, allenfalls von einer Schweizer Tonbildschau.

Weitaus die meisten Sendungen werden von rechts nach links gemacht. (Dies ist nicht politisch gemeint, sondern im Sinne der Drehbuchtechnik.) Ein Drehbuch hat ja bekanntlich zwei Spalten, deren rechte für den akustischen und die linke für den optischen Teil des Films bestimmt sind. Die Synthese beider Kolonnen bestimmt wesentlich die Qualität eines Films. Wie man von einem Orchesterdirigenten verlangt, dass er eine Partitur lesen und verarbeiten kann, muss man auch an Filmschaffende (und das sind ja Fernsehmitarbeiter mehr oder weniger) die Forderung stellen, von Drehbeginn anhand des Buches die geistige Synthese des optischen und akustischen Teils zu vollziehen. Bei noch allzu vielen Sendungen des Deutschschweizer Fernsehens hat man den Eindruck, dass zunächst ein Kommentar in Vortragsform geschrieben, dann eine Filmequipe ausgeschiedet wurde, um Bilder zum Thema einzufangen, die dann irgendwie an den vorhandenen Text anmontiert wurden. Sehr, sehr selten begegnet man Sendungen, bei denen man den Eindruck hat, der Autor habe sich Gedanken darüber gemacht, welche Informationen dem Bild oder dem Ton zu übergeben seien und in welchem Masse sie sich gegenseitig ergänzen oder kontrastieren sollen.

Zugegeben, dies sind vor allem formale Probleme, aber gerade im Wandel der Form zeichnet sich der Beginn eines neuen Fernsehzeitalters ab. Die Erfahrung der vergangenen 20 Jahre hat immerhin gezeigt, welche Elemente in einer Fernsehsendung vorhanden sein müssen, damit sie beim Publikum ankommen und rezipiert werden. Das Fernsehen muss sich als Massenmedium an eine *Vielheit* von Zuschauern richten. Das bedingt die Forderung, dass die vermittelten Informationen in einer möglichst leicht verdaulichen Form vermittelt werden (vielleicht nicht gerade à la «Blick» oder «Bildzeitung», aber doch immerhin nach Art von «Readers Digest»). Das bedeutet, dass Informationen in einer möglichst unterhaltenen Form vermittelt werden sollten, deren Schwerpunkt zudem vorwiegend in den optischen Part zu legen ist. Unser Fernsehen nimmt von diesen Erkenntnissen, die im Ausland schon längst zu interessanten neuen Sendetypen geführt haben, nur zögernd oder überhaupt keine Kenntnis. Und das ist vielleicht nicht einmal die Schuld unserer Programmschaffenden. In meiner Tätigkeit habe ich sehr häufig