

TV/Radio-kritisch

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Zoom-Filmberater**

Band (Jahr): **28 (1976)**

Heft 19

PDF erstellt am: **11.09.2024**

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.

Familienkonflikte zur Diskussion gestellt

Zu «Das kommt in den besten Familien vor...» im Fernsehen DRS

«Zweifellos wird die Familie durch das Fernsehen im Heim vereinigt. Alte und junge Leute verbringen angeregte Abende gemeinsam vor dem Apparat.» Dies schrieb Paul Bellac im Jahr 1952, ebenfalls mitgerissen von einer Fernseheuphorie, die sich in den Gründerjahren des Fernsehens vielerorts breitmachte. Einer Euphorie, die sich in der Zwischenzeit weitgehend abgeschwächt hat. Man hat gemerkt, dass das Fernsehen sich auf die zwischenmenschlichen Kontakte nicht nur positiv auswirkte. «Mit dinere blöde Fernsehlueregei redet me überhaupt nüme mitenand», meint im Anspielfilm zur ersten Sendung «Das kommt in den besten Familien vor...» Frau Hugentobler zu ihrem Mann.

Bei den Hugentoblers, einer vierköpfigen Schweizer Familie, dargestellt durch Laienschauspieler aus St. Gallen, herrscht dicke Luft. Die beiden Kinder sind noch immer nicht heimgekommen. Und was sich daraufhin dann abspielt, kommt in Variationen in vielen Familien vor. Dieser 15minütige Kurzfilm dient als Ausgangspunkt für eine Diskussion unter vier Ehepaaren, einem Lehrer und einer Sozialarbeiterin. Leiter der Diskussion, die im Fernsehstudio aufgezeichnet wurde, ist der Psychologe Hans-Ulrich Wintsch. Die Diskussionsteilnehmer sehen einander zum ersten Mal; zwischen ihnen hat sich noch kein Schema eines Diskussionsverlaufs ergeben. Mehr oder weniger beziehungslos, noch verstärkt durch die unglückliche Kreisanordnung der Stühle auf einem grauen Boden, sitzen sie einander gegenüber. Man nennt sich gegenseitig beim Vornamen und sagt «Sie».

Was nun folgt, ist eine Diskussion, wie sie unter Eltern oft vorkommt: Wie soll man reagieren? Welche Argumente, die der Eltern oder der Kinder Hugentobler, sind stichhaltig? Was für Fehler machen die Eltern, welche die Kinder? Die Diskussion, sie kommt nur sehr langsam in Schwung, dauert etwa eine Stunde. Lange Verlegenheitspausen gibt es zwar selten, aber die Teilnehmer sind noch steif, fühlen sich unwohl, man merkt es ihnen an. Kein Wunder in dieser kalten Umgebung und im Schusswinkel der Kameras. (Man hat sich übrigens vorgenommen, das Dekor für die nächste Sendung zu ändern.) Erst gegen Schluss der Diskussion hin lösen sich die Hemmungen, heruntergelassene Visiere werden etwas geöffnet, widersprüchliche Meinungen offener geäußert, und einige Diskussionsteilnehmer wagen sogar, ganz persönliche Erlebnisse und Erfahrungen auszutauschen. Man beginnt, wie einer der Teilnehmer es ausdrückt, Ich-Botschaften auszusenden. Was sich vorher im unverbindlichen Raum im Gespräch über die Familie Hugentobler abgespielt hat, gewinnt an Leben und Aussagekraft.

Was soll, so fragt sich der Zuschauer, die Fernseh wiedergabe einer Diskussion, wie sie zweifellos jeden Abend in vielen Elternzirkeln geführt wird. Ellen Steiner und Christian Senn wollen mit ihrer Sendung zweierlei: Zum ersten soll die Angst vor Konflikten abgebaut werden. Die Sendung will darauf hinweisen, dass Konflikte als Tatsache akzeptiert und nicht etwa unter dem Mantel eitlen Verständnisses füreinander versteckt werden sollten. Konflikte ergeben sich in den besten Familien. Das ist die Hauptbotschaft der Sendung. In der Diskussion war dann allerdings mehr von der Psyche einzelner Familienmitglieder die Rede, und wenn von Konflikten gesprochen wurde, dann in der Weise, dass ihre Lösung «institutionalisiert» werden sollte, dass ihre Lösung in der «Familienkonferenz» oder «Familiensitzung» mit «Anstand» und psychologischem Einfühlungsvermögen versucht wird. Von einem wirklich erleichternden Streit war da kaum die Rede.

Ein zweites Ziel der Sendung soll sein, den Zuschauer auf gruppensdynamische Vorgänge innerhalb der Diskussionsgruppe aufmerksam zu machen. Das soll jedoch, so hoffen die beiden Gestalter der Sendung, nicht direkt geschehen, sondern indem der Zuschauer die Veränderungen durch Beobachtung selbst erfährt. Ein hochgestecktes Ziel. Vor allem deshalb, weil es für den Zuschauer sehr schwierig ist, die einzelnen Diskussionsteilnehmer überhaupt zu identifizieren. Wir erfahren deren Vornamen, vielleicht Einzelheiten ihrer Kleidung, ihrer Erscheinung, sind aber nicht in der Lage, sie auch nur annähernd zu identifizieren. Sie sind einfach da. Wenn man aber ihre Argumentation verstehen will, ist es notwendig, näheres über sie zu erfahren, so wie es bei der Vorstellung der Familie Hugentobler ansatzweise geschieht.

Auch Konflikte werden in der Diskussion und im Anspielfilm so dargestellt, als ob sie ihren Ursprung einzig in der Familie hätten. Die Familie an sich erfährt hier eine Schilderung, aber die Familie an sich gibt es nicht. Sie steht immer in einem wirtschaftlichen, sozialen und auch politischen Umfeld, das die Form der Konflikte und die Art und Weise ihrer Austragung bestimmt. Und dieses Umfeld scheint mir in dieser Sendung zu wenig berücksichtigt. Ellen Steiner und Christian Senn haben sich mit ihrer Sendung sehr viel vorgenommen. Vor allem deshalb, weil sie sich nicht so spektakulär präsentiert wie etwa der «Kassensturz», sondern vom Zuschauer eine gehörige Portion Durchhaltevermögen verlangt. Es ist zu hoffen, dass die Programmverantwortlichen nicht nur die Zuschauerbeteiligung (die, so ist zu befürchten, vor allem in Gebieten, wo die deutschen Fernsehanstalten empfangen werden können, nicht sehr hoch ist) als Mass nehmen, wenn sie über das weitere Schicksal dieser Sendung bestimmen. Denn hier finden wir eines der wenigen Beispiele, in dem versucht wird, die Wirkung einer Sendung über die reine Ausstrahlungszeit hinweg zu verlängern. So haben die Verantwortlichen der Sendung schon früh mit Dachorganisationen von Elternvereinigungen und Elternbildungszirkeln Kontakt aufgenommen, sie über Zweck und Inhalt der geplanten Sendungen informiert und ihnen so die Möglichkeit gegeben, Diskussionsrunden aufzubauen, in denen dann in der ganzen Schweiz die Diskussion unter den vier Ehepaaren auf dem Bildschirm aufgenommen und weitergeführt werden kann. Gleiches soll in vielen Kirchgemeinden der Schweiz und in privaten oder halbprivaten Diskussionsrunden geschehen. Auf der Linie dieser Sendepolitik liegt auch, dass das Fernsehen die vier Anspielfilme für den Verleih freigegeben hat. Sie werden zu gegebener Zeit über den ZOOM-Filmverleih (Dübendorf) erhältlich sein.

Zum Schluss als Abrundung nochmals ein Zitat von Paul Bellac: «Er (der Zuschauer) mag über das Programm begeistert oder verärgert sein, doch wartet er in der Regel auf dessen Ende und diskutiert dann gerne über das Geschehene.» Was nicht nur im Falle dieser Sendereihe zu hoffen wäre.

Hanspeter Bundi

Der Stumme

Schweiz 1976. Regie und Drehbuch: Gaudenz Meili (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 76/269). Ausstrahlung am Fernsehen DRS: 13. Oktober, 20.25 Uhr.

Von den drei literarischen Werken, die im Rahmen der vom Fernsehen DRS finanzierten Aktion «Verfilmung epischer Schweizer Literatur» eine Filmversion gefunden haben, ist Otto F. Walters 1959 erschienener Roman «Der Stumme» nicht nur das jüngste (zur Stunde das jüngste Buch eines Schweizer Autors überhaupt, das schon als Vorlage eines Films Verwendung gefunden hat), sondern seiner Erzählstruktur nach auch das komplexeste. Erzählstruktur und Fabel lassen sich in diesem Roman kaum voneinander trennen, was sich notwendigerweise auch im Drehbuch spiegeln musste.

Im Zentrum der Fabel steht der stumme Hilfsarbeiter Lothar Ferro, der als Kind einmal miterleben musste, wie der Vater im Affekt die Mutter erschlug, und bei diesem Schockerlebnis die Sprache verlor. Nachdem der Vater aus dem Gefängnis entlassen worden ist, macht sich der Sohn auf die Suche nach ihm. Er findet ihn in einem Bautrupp, der auf einer einsamen Strassenbaustelle im Jura arbeitet, wird aber von ihm nicht erkannt. Seine Bemühungen, sich dem Vater zu erkennen zu geben und seine Angst vor ihm zu überwinden, machen den Inhalt des Buches, beziehungsweise des Filmes aus. Loth, wie der Stumme von seinen Arbeitskollegen genannt wird, muss sich auf drei Ebenen bewähren: als Neuling (und Sonderling) im rauen Klima der zwölköpfigen Baugruppe, wo jeder auf den andern angewiesen ist; als Sohn gegenüber dem Vater, der ihm wie ein Fremdling erscheint; als für sich selbst verantwortlicher Erwachsener schliesslich, dem während der Arbeit und in den Ruhepausen in unabwendbaren Tagträumen Kindheits- und Jugenderinnerungen aufsteigen. Weil er den vom Vater begangenen Diebstahl eines Benzinkanisters auf sich nimmt, muss Loth nach einem in einer gespielten Gerichtsszene verhängten Verdikt seiner Arbeitskollegen eine besonders schwierige Sprengung übernehmen. Bei dieser verursacht er, ohne es zu wollen, den Tod des ihm zu Hilfe eilenden und ihn nun erkennenden Vaters. Die Schrecksekunde wird für den Stummen zur Katharsis, bei der er seine Sprache wiederfindet. In einem psychologischen, keineswegs aber literarischen Sinn ist Walters Erzählung (und in ihrer Nachfolge auch Meilis Filmversion) ein «Entwicklungsroman». Die anvisierte Entwicklung vollzieht sich auf psychischer Ebene (ergibt also nicht viel äussere Handlung): Gemeint ist die Bewältigung eines seelischen Traumas, die als Überwindung der inneren Distanz zwischen Sohn und Vater sichtbar gemacht wird.

Walter hat seinen Roman teils in der dritten, teils in der zweiten Person geschrieben. Die Gedanken und Erinnerungen aus der Optik des Stummen wechseln kapitelweise mit «inneren Monologen», genauer: mit stummen Zwiegesprächen, in denen der Erzähler sich der Reihe nach an die einzelnen Arbeiter des Bautrupps richtet. Durch dieses kontrapunktische Verfahren entsteht ein Gleichgewicht zwischen dem persönlichen Einzelschicksal des Stummen und dem schicksalsformenden sozialen Milieu, in dem sich dessen Leben abspielt. Die Qualitäten von Meilis Verfilmung liegen nicht zuletzt in der Erhaltung dieses prekären Gleichgewichts zwischen psychologischen und soziologischen Aspekten.

Walters Roman enthält an und für sich bereits zahlreiche filmdramaturgische Elemente: Die in der Buchvorlage nahtlos in die Haupthandlung eingebauten Erinnerungsschübe des Stummen drängten sich in der Filmversion geradezu als klassische Rückblenden auf (als Angelpunkt der beiden Ebenen verwendet Meili etwa einen Motorradschlüssel oder auch ein Geräusch). Einzig die fast beschwörenden Worte, die der Erzähler in jedem zweiten Kapitel des Buchs an die einzelnen Figuren richtet, mussten von der literarischen auf die filmische Ebene transponiert werden. Da Walter in diesen Textstellen den Arbeitergestalten des Romans Profil verleiht, konnte Meili den umgekehrten Weg einschlagen und die Ausstrahlungskraft der Interpreten der Nebenrollen als dramaturgisches Prinzip zur Anwendung bringen. Mit Ausnahme der beiden Hauptdarsteller werden die Schauspieler denn auch nicht als Akteure, sondern als Typen eingesetzt. Das Resultat bleibt das gleiche: Milieu und Atmosphäre werden aus dem Hintergrund hervorgeholt und als tragendes Element in die Erzählstruktur des Filmes eingebaut.

Bei einer solchen Dramaturgie war es unerlässlich, die Figuren des Stummen und des Vaters mit besonders ausstrahlungsfähigen Interpreten zu besetzen. Meili fand sie in Wolf Kaiser und in Uli Krohm. Kaiser bringt die Gewalttätigkeit und Einsamkeit des alten Ferro mit einer geradezu beängstigenden Intensität zum Ausdruck. Die von Walter so anschaulich beschriebene Angst, die Ferro seinem Sohne einflösst, steht durch Kaisers blosse Präsenz nachfühlbar im Raum. Uli Krohm seinerseits kann sich in der Rolle des erwachsenen Loth (die Partien, in denen Loth als Knabe erscheint, werden von Philipp Egli gespielt) gegenüber dieser dominierenden Präsenz von Wolf

Kaiser mit einem expressiven, völlig auf Mimik und Gestik beschränkten Spiel behaupten.

Einen wichtigen Entschluss hat Meili in bezug auf die Sprache gefasst, die bekannte Krux aller deutschschweizerischen Spielfilme: Er lässt die Schauspieler ein von schweizerischen Dialekten, in einzelnen Fällen auch vom Italienischen oder Französischen gefärbtes Schriftdeutsch sprechen. Den Hörgewohnheiten des Schweizer Zuschauers kommt diese Lösung zunächst nicht entgegen, wohl aber dem Charakter der literarischen Vorlage. Schon nach wenigen Szenen allerdings hat sich der Zuschauer mit den sprachlichen Gegebenheiten vertraut gemacht: Er wird sie als unerlässlichen Bestandteil eines Filmes verstehen, der seinem Gehalt und seiner Form nach nicht mit den Kriterien des Naturalismus, sondern mit denjenigen eines expressiven Realismus zu beurteilen ist.

Gerhart Waeger

Fernsehen und Filmemacher auf der Suche nach einem Verhältnis

Am 13. Oktober wird im Deutschschweizer Fernsehen mit «Der Stumme» von Gaudenz Meili das erste der drei Werke ausgestrahlt, die aus der Ausschreibung «Verfilmung epischer Schweizer Literatur» schliesslich hervorgegangen sind. Man erinnert sich: 1973 standen dem Fernsehen der deutschen und rätoromanischen Schweiz (DRS) kurzfristige finanzielle Mittel in der Höhe von vier Millionen Franken zur Verfügung, mit denen es bei der Erstellung des Jahresbudgets nicht gerechnet hatte. Sie stammten aus der kurz zuvor vorgenommenen Erhöhung der Konzessionsgebühren und mussten zweckbestimmt an das Fernsehen DRS gebunden werden, um zu verhindern, dass die zentrale Finanzverwaltung der SRG anderweitig darüber verfügte. So erfolgte die erwähnte Ausschreibung. Von 112 eingereichten Projektskizzen wurden 17 für eine weitere Bearbeitung vorgeschlagen. Sieben Autoren wurden in der Folge beauftragt, ein Drehbuch zu schreiben, drei Stoffe gelangten schliesslich zur Realisierung: Gaudenz Meilis «Der Stumme» nach dem gleichnamigen Roman von Otto F. Walter, Louis Jents «Die Magd» nach Jakob Bossharts Erzählung «Durch Schmerzen empor» und Wilfried Bolligers «Riedland» nach einem Roman von Kurt Guggenheim.

Es soll hier nicht über den Wert einer Ausschreibung dieser Art diskutiert, nicht vom Ergebnis des Wettbewerbes und auch nicht über die leidige Tatsache, dass der ursprüngliche Kredit von vier auf zweieinviertel Millionen Franken zusammengeschnitten ist, gesprochen werden. Das geschah und geschieht an anderer Stelle in dieser Zeitschrift (beispielsweise in der Rezension zu «Der Stumme» in dieser Nummer). Wesentlicher scheint mir jetzt die Frage, ob die vollständig durch das Fernsehen DRS finanzierte Produktion von drei Spielfilmen zu einer Verbesserung des Verhältnisses zwischen den freien Filmschaffenden und dem Fernsehen DRS geführt hat. In etwas abgewandelter Form ist die Frage auch in der Dokumentation des Fernseh-Pressedienstes zu den drei Filmen aufgeworfen: «Kann man das Projekt 'Epische Schweizer Literatur' als echten Anstoss in Richtung auf eine fruchtbare Zusammenarbeit zwischen dem Fernsehen und den unabhängigen Produzenten bezeichnen?» Wilfried Bolligers Antwort ist ebenso diplomatisch wie aufschlussreich: «Unbedingt. Es wurde ein Zeichen gesetzt. Sollte es damit allerdings sein Bewenden haben, so wäre der Anstoss verpufft. Nur unter der Voraussetzung, dass die Filmstelle beim Fernsehen ausgebaut wird und den notwendigen Apparat erhält, auch wirklich produktiv zu sein, kann die optimistische Beurteilung Geltung haben. Ansonsten besässe die Ausschreibung nur Alibi-Charakter, durch's Westschweizer Beispiel und die Solothurner Proteste gezeugt.»

Frage und Antwort sind in einer bestimmten Weise symptomatisch, sie zeugen davon, dass das Verhältnis zwischen Fernsehen DRS und freien Filmschaffenden

nach wie vor schwebend ist, dass die Ausschreibung und die darauf folgende Zusammenarbeit mit den Filmschaffenden nicht zu einem Konsens geführt hat. Dieser Eindruck bestätigte sich an einer Pressekonferenz anlässlich einer Vorvisuierung der drei Filme. Auf die zukünftige Zusammenarbeit mit den freien Filmschaffenden hin befragt, erteilten die Verantwortlichen des Fernsehens nur vage Auskünfte. Klarheit bestand allein darin, dass das Fernsehen DRS bis auf weiteres keine Möglichkeit mehr hat (oder haben will), Spielfilmprojekte allein zu finanzieren. Dazu sind zu wenig Mittel vorhanden. Im weiteren vertröstete Ulrich Hitzig, Leiter der Programmplanung und Stellvertreter des Programmdirektors, auf die geplante Schaffung einer Filmredaktoren-Stellung. Max P. Ammann, Leiter der Abteilung Dramatik, sieht für die nahe Zukunft vor allem eine projektbezogene Mitarbeit der freien Filmschaffenden beim Fernsehen. Die schöpferische und fachliche Potenz der Filmemacher müsse mit den elektronischen Möglichkeiten des Mediums in fruchtbarer Weise konfrontiert werden.

Wo kein Konzept besteht, sind konkrete Äusserungen schwerlich zu erhalten. Es mag seine Richtigkeit haben, dass das Fernsehen mit der Neugestaltung von Programmation und Produktion von Spielfilmen nun zuwartet, bis die entsprechende Redaktenstelle besetzt ist. Andererseits stimmt es bedenklich, dass man sich beim Fernsehen über die Zukunft des schweizerischen Filmschaffens, das auf die Mitarbeit der Television zumindest als Mitproduzent angewiesen ist – so betrachtet gibt es in der Tat kein unabhängiges Filmschaffen – so wenig Gedanken gemacht hat. Es ist freilich bekannt, dass die Überlegungen zu einer sinnvollen Zusammenarbeit nicht frei von Belastungen erfolgen können. Die ständigen Angriffe der Filmemacher an die Adresse der Television anlässlich der Solothurner Filmtage, die Reaktionen auf die redaktionelle Bearbeitung des Dindo-Films «Schweizer im Spanischen Bürgerkrieg» und eine Reihe anderer Vorkommnisse haben ihre Spuren hinterlassen, haben ein Klima des Misstrauens bewirkt. Es verhindert das Gedeihen fruchtbarer und konstruktiver Gedanken.

Etwas von dieser Verkrampfung begleitete auch die Pressevorführung der drei Filme und das anschliessende Gespräch mit den Filmkritikern. Die Chance einer Kontaktnahme und einer klärenden Aussprache wurde vergeben. Wer hoffte, einen Blick hinter die Kulisse werfen zu können, wurde bitter enttäuscht. Nachdem sich die Diskussion endlich von einer bemühenden Detailkritik – an deren Entstehen die Filmkritiker sicher nicht unschuldig waren – wegbewegte und zu Grundsätzlicherem vorsties, wurde kurzum abgebrochen, obschon die Zeit noch keineswegs weit fortgeschritten war. Fazit: Das Fernsehen DRS ist weiterhin auf der Suche nach einem konstruktiven Verhältnis zu Filmschaffenden und auch der Filmkritik. Sie wird wohl erst dann enden, wenn sich das Fernsehen DRS entschieden zu seiner Mitverantwortung für das schweizerische Filmschaffen bekennt und seine wohl unbewusst herablassende Haltung endlich aufgibt. Was sich in den bundesdeutschen Fernsehanstalten längst durchgesetzt hat, sollte auch in der Deutschschweiz einsichtig werden: dass das Fernsehen vom Film nicht nur profitieren darf, sondern ihm im Rahmen des Möglichen auch etwas geben muss.

Urs Jaeggi

«Scheiden tut weh»

tv. Im November zeichnet das Fernsehen DRS im Studio II des Fernsehentrums Zürich-Seebach das Lustspiel «Scheiden tut weh» des polnischen Schriftstellers Jerzy Stefan Stawinski auf. Andreas und Christine, ein Ehepaar um die Mitte Dreissig, sind beide berufstätig und beide Individualisten. Mitunter gehen sie einander entsetzlich auf die Nerven. Sie erwägen, auseinanderzugehen. Aber so einfach ist das nicht, schon gar nicht, wenn man sich so liebt wie die beiden. Gespielt wird das Zweipersonenstück von Hilde Ziegler und Andreas Pfeifer. Regie führt Bruno Kaspar, der auch für die Bearbeitung zeichnet. Das Bühnenbild gestaltet Daniel Bodmer.