

Dallas in Egerkingen : "Motel": Schweizer Spiegel 1984 als fiktive Fernsehserie

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

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zoom : Zeitschrift für Film**

Band (Jahr): **35 (1983)**

Heft 24

PDF erstellt am: **17.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-932419>

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.

Dallas in Egerkingen

«Motel»: Schweizer Spiegel 1984 als fiktive Fernsehserie

Die Boulevardpresse hält sich an die bekannten Muster: In Anspielung an einen der Hauptdarsteller, Jörg Schneider, titulierte der «Blick» (5. 5. 83) die Ankündigung der neuen Serie mit ««Motel-Clan» mit J. S.»; und vier Monate später heisst es: «Schweizer TV sagt «Dallas» den Kampf an – mit «Motel»» (15. 9. 83). – Was ist an diesen Anspielungen auf die bekannten Fernseh-Serials «Dallas» und «Denver-Clan» richtig? Welche Vorbilder hat «Motel»?

Typologie und Geschichte des Fernseh-Serials

Das Serial ist eine fiktive Form, die mit einem festen, den Identifikationswünschen der Zuschauer entgegenkommenden Personenarsenal arbeitet und einmal wöchentlich zu einer bestimmten Zeit die Aufmerksamkeit der Zuschauer anzieht. Zu dieser Gattung der Fernseh-Serials gehören die erfolgreichen Serien «Dallas» und «Denver-Clan», die das Genre der *Familienserie* – welches Konflikte nur soweit zulässt, um sie in einer harmonischen, wiederhergestellten Alltagsidylle enden zu lassen – bereits zynisch variieren, ja unter einer kalkulierten Geste von Aufgeklärtheit gar parodieren. Weiter zählen dazu die «Sitcoms», Situationskomödien und Boulevardstücke mit geschliffenen witzigen Dialogen und satirischen Anspielungen auf aktuelles Zeitgeschehen, sowie die *Action-Serials* mit den Polizei- und Detektivgeschichten (z. B. «Colombo», «Kojak»).

Im US-amerikanischen Fernsehen ist das Serial seit ungefähr Mitte der siebziger Jahre von der Sehbeteiligung her das Zentrum des amerikanischen Fernseh-

programms, die wichtigste Programmform überhaupt. Das psychologische Vertrauensverhältnis, das der Fernsehkonsument zum Identifikationspersonal eines solchen Serials entwickelt, wird unterstützt durch die regelmässige Programmation. Diese fernsehspezifische Zauberformel wird umgemünzt in ein ökonomisches Vertrauensverhältnis zwischen Fernsehgesellschaft und Sponsor, für den das Serial durch eine relativ konstante hohe Einschaltquote die Aufmerksamkeit des Publikums für seine Werbung organisiert. Garantiert das Serial nicht mehr die erwartete Einschaltquote, so wird es erbarmungslos vom Programm gestrichen.

Die deutschsprachigen Fernsehanstalten übernahmen die amerikanischen Serials nur zögernd. Fast verschämt wurden sie im *Werberahmenprogramm* (z. B. «Lieber Onkel Bill», «Unsere kleine Farm») untergebracht, wo die Folgen zwar nicht wie in Amerika von Werbung unterbrochen, aber von ihr gerahmt wurden, und damit eine ähnliche Funktion zu erfüllen hatten. In der ab 1980 geltenden Programmstruktur des Fernsehens DRS sind allerdings die billig eingekauften amerikanischen Serien im Vorabendprogramm fast vollständig verschwunden. Der Serientermin um 18.35 Uhr wird heute fast ausschliesslich mit selbst- oder koproduzierten Beiträgen bestritten (z. B. «Die schwarzen Brüder», «Pepino»).

Die eingekauften, rund 20minütigen Serials waren so plump und eindimensional, auf Kommerz-Dramaturgie (werbefreundliches Umfeld, Häppchen-Konglomerat, das die Handlung in fünf bis sieben Episöden aufteilt, die jeweils soviel Spannung aufbauen, dass sie über die

Unterbrechung mit Werbespots hinaus für die Fortsetzung neugierig machen) kalkuliert, dass kaum mehr eine sinnvolle Erzählweise durchgehalten werden konnte und das Interesse der Zuschauer an solchen Serien stark nachliess.

Den Weg ins *Haupt-* und vor allem ins *Spätabendprogramm* schaffen fast nur die Krimiserien, die wegen ihrer relativ freizügigen Darstellung von Gewalt und Verbrechen als nicht familiengerecht gelten. Im Gegensatz zu den kurzen Serials im Vorabendprogramm konnten sie sich dort auch erstaunlich gut halten. Die meist dreiviertelstündigen und länger dauernden Serien vermögen dem dramaturgischen Diktat der Werbespots vehementen Widerstand zu leisten und Erzählstränge mit grösseren Zeiteinheiten zu bilden. So gelingt es Serien wie *«Kojak»*, die standardisierten Handlungsabläufe ironisch aufzubrechen, das Grundschema komplexer anzulegen und darin aktuelle gesellschaftliche Erfahrungen zu reflektieren. Ähnliches wäre von den Serien *«Dallas»* und *«Denver-Clan»* zu sagen.

Die deutschen Fernsehanstalten begannen relativ spät, im grösseren Stile erst, als ARD und ZDF ihr Programmschema 1978 hin zu mehr Publikumsnähe veränderten, *eigene Serials* zu produzieren und in ihnen deutsche Wirklichkeit zu spiegeln. Die Krimi-Serien *«Der Kommissar»*, *«Derrick»* und *«Der Alte»* sind, abgesehen von der stark patriarchalischen Prägung der Detektivfiguren, noch stark von amerikanischen Mustern geprägt, während die ARD-Reihe *«Tatort»*, ursprünglich als Serial angelegt, sich zu einem Rahmenprogramm für Fernsehkrimifilme entwickelte, in dem es unterschiedlichsten Autoren bis auf den heutigen Tag gelingt, triviale Muster aufzunehmen und künstlerisch zu vertiefen.

Ähnliche Durchbrüche gibt es auch bei anderen Genres. Während *«MS Franziska»* und *«Artisten in der Zirkuskuppel»* Konventionen der Familienserie bloss variieren (im einen Fall ist es das Leben auf einem Rheinkahn, im andern Zirkusatmosphäre) und damit auf der Ebene der Trivialität verharren, gelingt es zum Beispiel der fünfteiligen Serie von Rainer Werner Fassbinder *«Acht Stunden sind*

Steckbrief «Motel»

«Motel» soll ein *Schweizer Spiegel der Gegenwart* werden. Dargestellt wird das Leben durchschnittlicher Schweizer und Schweizerinnen. Im Zentrum der Handlung steht das Motel im Schnittpunkt der wichtigen Schweizer Transversalen, in Egerkingen, einem typischen Schweizer Dorf, in dem Alt und Neu, Landwirtschaft und Industrie, Traditionsbewusstsein und Geschäftsdynamik aufeinanderstossen.

Die Serie setzt sich aus 40 in sich geschlossenen Folgen zu 25 Minuten zusammen. Sie beginnt am 8. Januar 1984 und endet, nach einer dreimonatigen Sommerpause, Ende 1984. Die einzelnen Folgen werden jeweils an prominentem Platz am Sonntagabend nach der Hauptausgabe der Tagesschau um 19.45 Uhr ausgestrahlt und am folgenden Dienstag um 18.35 Uhr wiederholt. «Motel» ist das erste gross angelegte Fernseh-Serial, welches das Fernsehen DRS für sein Hauptabendprogramm eigenständig produziert.

Die Idee zu einem am aktuellen Zeitgeschehen orientierten Fernseh-Serial stammt von *Thomas Hostettler*. Ein Team von sieben Autoren hat die Drehbücher verfasst: Hanspeter Gschwend, Lukas Hartmann, Markus Keller, Barbara Luginbühl, Klaus Merz, Renata Münzel und Ulrich Weber. Die einzelnen Folgen werden laufend in der Woche vor der Ausstrahlung von zwei sich abwechselnden Equipen unter der Regie von Th. Hostettler und Joseph Scheidegger am Originalschauplatz in Egerkingen hergestellt.

Hauptdarsteller sind *Jörg Schneider* (von Hügü Vögeli in der Fernsehserie «Polizischt Wäckerli» bis zu einer Hauptrolle in der Dialektfassung «Warte uf de Godot» von Samuel Beckett bekannt) als Küchenchef und *Silvia Jost* (Kabarettistin, Sozialarbeiterin in «Die plötzliche Einsamkeit des Konrad Steiner») als Gouvernante. In weiteren Rollen wirken neben Laiendarstellern mit: Heinz Moser, Franz Matter, Stephanie Glaser und andere Schweizer Schauspieler.

kein Tag», triviale Genre-Elemente aufzunehmen und durch sie und über sie hinaus gesellschaftliche Wirklichkeit zu reflektieren. Die Wirkungen solcher Neuansätze sind zwar, nicht zuletzt durch die geringe Zahl der jeweils produzierten Folgen, beschränkt, lassen aber immerhin die Richtung einer alternativen europä-

isch-nationalstaatlichen Entwicklung von Serienkonzeptionen erahnen. Immerhin kennt das Programmschema der ARD seit 1978 einen festen Platz für Serien von Fernsehspielen.

Abgesehen von den Serien mit ihren kurzen Folgen im Vorabendprogramm, die aber meist nur durch umsichtige Koproduktionsverträge mit ausländischen Anstalten zustande kamen (z. B. «Heidi»), kennt das *Fernsehen DRS* bisher keine selbstproduzierten *Serials* für das Abendprogramm nach der Hauptausgabe der Tagesschau. Die Gründe für diesen Verzicht sind finanzieller Natur. Zwar versuchte die Abteilung Dramatik die wenigen fiktiven Eigenproduktionen, die ihr jährlich zustehen, immer wieder unter einen thematischen Aspekt zusammenzufassen und zu profilieren: Verfilmung epischer Schweizer Literatur (z. B. «Der Stumme» von Gaudenz Meili, «Riedland» und «Der Landvogt von Greifensee» von Wilfried Bolliger, «Der Chinese» von Kurt Gloor, «Das gefrorene Herz» von Xavier Koller), die siebenteilige Reihe «Die sieben Todsünden» mit ihren 45minütigen Filmen sowie die Fernsehspiele zum Thema «Arbeitsplatz» (z. B. «Em Lehme si Letscht» von Kurt Gloor, «Isewixer» von Markus Imhof, «Landflucht» von Joseph Scheidegger). Diese Reihen und Mehrteiler lassen sich insofern mit (gelungenen) *Serials* vergleichen, als die in der Abteilung «Dramatik» gepflegte «Drama-

turgie des Publikums» die Gestaltung eines Stoffes auf eine stimmig und lückenlos aufgebaute Fabel reduziert, sich auf das Geschehen zwischen einigen wenigen, genau umrissenen Figuren beschränkt und das Milieu konkret und atmosphärisch eindeutig zeichnet. – Schillernder und, was die unterschiedliche Qualität der vier Theaterstücke angeht, auch uneinheitlicher spiegelte jüngst das pseudorealistische Typentheater «Familie Chäller» Schweizer Familienerfahrungen (vgl. ZOOM 21/83).

«Motel» nimmt Elemente amerikanischer TV-Serials auf

«Motel» ist mit seinem festen Personenarsenal und der wöchentlichen Ausstrahlung ein *Serial* und knüpft damit an die Tradition von «Dallas» und «Denver-Clan» an. Die günstige Ansetzung im Programm verrät den Willen der Hersteller, mit der Serie ein breites Publikum erreichen zu wollen. Die 40 geplanten Teile erlauben, während längerer Zeit den serientypischen Gewöhnungseffekt beim Deutschschweizer Publikum auszuprobieren.

Der Vergleich mit dem amerikanischen «Vorbild» lässt sich bis zu den *Produktionsmethoden* hin ausziehen: «Motel» wird laufend jeweils in der Woche vor dem Ausstrahlungstermin aufgezeichnet und montiert. Dabei liegen bei Drehbeginn fertige Drehbücher vor, die jedoch auf aktuelle Ereignisse hin retouchiert werden können (z. B. im Off-Ton Nachrichten über ein Bombenattentat auf das Bundeshaus; Dialogfetzen der Hauptdarsteller über die anhaltende Schlechtwetterperiode). Diese Produktionsweise ist kostensparend und liefert Stammtischgesprächen und dem Smalltalk der Boulevardpresse, deren Begleitung für die Serie von entscheidender Bedeutung sein dürfte, Gesprächsstoff.

Die Art der Herstellung lässt auf ästhetisch anspruchslose Gebrauchsstücke schliessen. In der Tat erreichen die «Bilder vom Fließband» nicht eine ausgefeilte visuelle Umsetzung. Der Gang der Handlung wird durchwegs szenisch inszeniert. Die Erzählfunktion der Kamera

Keine Begeisterung für «Denver-Clan»

Wenig schmeichelhafte Zensuren für die Serie «Dynasty» («Denver-Clan») aus dem Wallis: Als «schwachsinnig, widerlich und debil» bezeichnete in einer Umfrage der Walliser Radio- und Fernsehgesellschaft die grosse Mehrheit der befragten Zuschauer das vom Westschweizer Fernsehen ausgestrahlte Familienspektakel. Fünf Prozent der 315 befragten Personen erklärten sich zufrieden. Vom kommenden Januar an wird «Dynasty» nicht mehr am Dienstag 20 Uhr, sondern am Donnerstag zu späterer Stunde gesendet.



«Motel»-Küchenteam mit Jörg Schneider (2. v.r.) und Ihsan Karasubasi (1. v.r.) als türkischer Küchenbursche.

beschränkt sich weitgehend darauf, die sich dialogisch-dramatisch entwickelnde Handlung zu begleiten. In ihrem kommentierenden Verhältnis zum Aufgezeichneten sucht die Bildsprache kaum nach irritierenden Zwischentönen, Alltagserfahrung wird nicht phantasievoll verfremdet. Die Kamera engt vielmehr ein, legt eindeutig fest. Obwohl die Fernsehserie thematisch immer wieder Fragen nach einem Heimatgefühl in einer zubetonierten, anonymen und zum Teil auch kaputten Umwelt aufwirft, verkommen Landschaften und Räume zum Dekor. Abgesehen vom Vorspann übernehmen sie kaum eine eigenständige dramaturgische Rolle.

Helvetisches Kleinformat

Gegenüber den perfekt hergestellten Industrieprodukten «Dallas und Co.» kommt einem «Motel» wie der tapfere

David vor Goliath vor. Die direkten Kosten betragen pro 25minütige Folge rund 40 000 Franken, was für die ganze Reihe 1,6 Millionen ausmacht. Dazu kommen indirekte Kosten (SRG-Personal, Technik) von etwa derselben Höhe. Im Vergleich zur happigen Million, welche eine 45minütige «Dallas»-Folge ungefähr kostet, nimmt sich das Schweizer Unternehmen bescheiden aus.

Als Familienprogramm konzipiert, hat sich «Motel» in der freizügigen Darstellung von Sexualität und im Kokettieren mit der Bösartigkeit der Figuren zurückzuhalten. «Motel» kann nicht mit einem Feuerwerk sich jagender Konflikte zwischen polarisierten Figurenschemen aufwarten. Das Schweizer Serial ist im Gegensatz zu «Dallas und Co.» nicht in dessen reichen und mächtigen Milieu angesiedelt, in dem die fulminanten Familienkonflikte sich zu «weltweiten» neurotischen Sippenkrächen auszuweiten drohen. «Motel» muss sich vielmehr bescheiden mit der Darstellung von Alltagswelt durchschnittlicher Schweizer und Schweizerinnen, redlich-rechtschaffener Gemüter.

Fernsehspezifische Gegenstrategie zu international standardisierten Produkten

«Motel» will mehr sein als bloss dilettantischer Abklatsch von «Dallas und Co.». Unter Ausnützung spezifischer Möglichkeiten der populären Gattung Fernseh-Serial – cinephile Medienkritiken sehen in dieser Vorentscheidung bereits den Sündenfall – soll Schweizer Wirklichkeit in einem trivialen Genre gespiegelt werden. Dabei werden die Stereotypen und Klischees des Genres nicht nur im behäbigen Schweizer Rahmen abgewandelt, «Motel» bietet nicht nur Material für ein flüchtendes Unterhaltungsbedürfnis, sondern verdichtet und vertieft die angespielten Themen und Erfahrungen, so dass dieser Schweizer Spiegel 1984 zum Nachdenken anregt. Dabei verfällt er nicht der Versuchung, den ach so bösen amerikanischen Vorbildern eine volkstümliche heile Gegenwelt entgegenzustellen. Statt dessen nimmt «Motel» auch gebrochene Erfahrungen unserer Industriegesellschaft auf und vermag sie durch die Wahl des Handlungsortes und die Charakterisierung der Figuren auf interessante Weise zu gestalten.

Die eine Hauptfigur ist Koni Frei, gespielt von Jörg Schneider. Der Küchenchef ist ein umgänglicher, liebenswürdiger, 45jähriger Mann, im Stress ab und zu autoritär und ausfällig. Seit kurzem von Frau und Tochter geschieden, möchte er neu anfangen, aber er ist müde. Wenn er ein Tief hat, greift er zur Flasche. Silvia Jost spielt den Gegenpart, Erika Brunner, die 37jährige Gouvernante, wacker und zuverlässig. Nicht frei von Verbitterung und Zukunftsangst, wohnt sie mit ihrer verwitweten Mutter (Stephanie Glaser) in einer Vierzimmerwohnung. Sie ist misstrauisch gegenüber Männern. Eine Liebe zu Koni ist erst möglich, nachdem Erika hinter seinem forschenden Frohmut den gefährdeten Menschen erkennt.

Neben diesen tragenden Hauptfiguren werden aber auch die Nebenfiguren plastisch, indem die Serie sie für eine oder mehrere Folgen in den Mittelpunkt stellt. Da ist zuerst das Motel-Personal: sein Direktor, der für ein gesundes, aber effizientes Arbeitsklima besorgt ist; die Küchenbrigade mit einem türkischen Bur-

schen sowie einer noch nicht recht zufriedenen angehenden Köchin und einem aufmüppigen Kochlehrling. Im Kontrast zum arbeitsteiligen, modernen Betrieb stehen zum einen der konservative und sektengläubige Bauer Graber, dessen Frau ab und zu im Motel aushilft, sowie der «Hammer»-Wirt mit seinem angestammten Familienbetrieb.

Für die lose «Schicksalsgemeinschaft», welche die einzelnen Figuren auf komplizierte Weise miteinander verknüpft, bildet der Handlungsort (das Motel und das Dorf) einen festen äusseren Rahmen. Der Bauernfamilie verbetont der Fortschritt das Ackerland und macht sie ökonomisch und geistig (regressiv) abhängig. Der Wirt im Dorf profitiert vom aufkommenden Verkehr und wendet sich doch in einer reaktionären Abwehrhaltung gegen alles Fremde, das ihm kein Geld einbringt. Die Angestellten des Motels schliesslich sind das Personal, des flotten, aber anonymen Fortschritts. Sie wohnen und arbeiten in der öden Betonlandschaft. Für Koni ist das Motel ein Fluchtort aus seiner gescheiterten Ehe, für den türkischen Küchenburschen ein ökonomisch bedingtes Exil fern ab von seiner Familie. Sie alle erleiden diese Stätte und träumen von anderen Orten. Hinter dem Motel aber steht kein identifizierbares Ich oder Wir, welches die Unbehaglichkeit der modernen Passantenstätte wollte oder verantwortete. Alle sind Opfer des Fortschritts und tragen ihn doch gleichzeitig mit.

Während «Dallas und Co.» die auseinanderstrebenden Interessen ihrer Figuren dramaturgisch dürftig und ideologisch problematisch unter den Topos der Familie zusammenfasst, leistet «Motel» eine viel differenziertere und soziologisch genauere Reflexion der gesellschaftlichen Integrationsformen. Das Zusammenfallen von Familien- und Unternehmensinteressen – bei «Dallas» und «Denver-Clan» ist diese Handlungsperspektive eines Frühkapitalisten quasi selbstverständlich – wird in «Motel» vielfach gebrochen und relativiert. Nur gerade der «Hammer»-Wirt führt einen Familienbetrieb.

Eine interessante Bearbeitung erfahren die familiären Beziehungen in Folge 30, in



Hauptfigur Koni Frei (Jörg Schneider).

der Erika mit der Vorstellung liebäugelt, mit Koni ein eigenes Kind zu haben. Dieser scheut jedoch als gebranntes Kind die anstehende Entscheidung. Im Gegensatz zu den amerikanischen Vorbildern, bei denen der Wunsch und die Macht, eigene Kinder zu haben, das A und O der Frauenschicksale ausmachen und entsprechend die Intrigen in tausend Variationen anheizen, erfährt dieses Motiv in Egerkingen eine erstaunliche Wende: Konis 15jährige Tochter Sabine taucht plötzlich für kurze Zeit auf. Das Punkmädchen, heftig und allergisch auf falsche Töne, wird für Erika zum Widerstand, an dem sie ihren Wunsch nach einem eigenen (kleinen) Kind überprüfen kann. Folge 30 ist kein Einzelfall. Immer wieder werden Erfahrungen konsequent aus der

Geschichte und den Charakteren abgeleitet und thematisch verdichtet. Die fünfte Folge (5. Februar, vgl. aktuelle Anspielung) berichtet davon, wie der Sohn des «Hammer»-Wirts in die Winter-RS einrücken muss. In dieser Folge spiegeln sich die verschiedensten Einstellungen zum Militär: Der Bub stänkert feig im Rahmen des Gängigen und macht die ersten Anpassungsschritte. Der Vater bejaht die erzieherischen Wirkungen von Drill und Zucht in der RS. Koni gibt dem Einrückenden einen Soldatenwitz mit auf den Weg, während der Briefträger an den Einsatz der Armee gegen Arbeiter in Genf erinnert. Die Zeitung bringt Meldungen von einem jungen amerikanischen Soldaten, der aus Heimweh mit seinem Panzer Amok lief, und auf dem Buffet im «Hammer» steht eine Stumpfenreklame mit Männern im Kampfanzug.

Moderner, aber nicht unproblematischer Ausdruck des Zeitgeists

«Motel» durchbricht Muster und Schablonen der populären TV-Serials. Was die Dramaturgie des Ortes betrifft, so zeichnet sich die Schweizer Serie durch eine für die Gattung erstaunliche Neugierde aus, indem statt in Studios ausschliesslich vor Ort gedreht wird. Dabei verdichten die Autoren den Handlungsort zu einer tragfähigen Metapher für Integrationsformen in die moderne Gesellschaft. Ähnlich interessant dürfte «Motel» auch als Schweizer Spiegel auf der Ebene der Zeit werden. Neben eher kurzfristigen Anspielungen und Zitaten versucht die Serie, die innere Spannung der helvetischen Alltagserfahrung im Jahr 1984 mit ihren Rhythmen (Jahreszeiten), Festen und Zäsuren (Dreikönigstag, Fasnacht, Einrücken in die Winter-RS, Ferien, Jagd usw.) widerzuspiegeln. Die Figuren sind gleichsam in diese gesellschaftlichen Erlebnisformen eingewoben. Sie rasen nicht wie ihre synthetischen Kollegen aus Dallas von Konflikthöhepunkt zu -höhepunkt. Der Erzählrhythmus ist bedächtiger. Die Zeit wird als Erlebnisdimension wieder erfahrbar. Die Figuren ihrerseits können mehr als in einer bloss demon-

strativen Geste trauern und feiern, sie können wachsen und erhalten gerade in ihrer unverwechselbaren Geschichte ihre Würde.

Freilich lebt die Qualität dieser Stücke nicht primär von der originellen künstlerischen Gestaltung, wohl eher von der thematischen und publizistischen Vertiefung der trivialen Genremuster. In dieser Stärke lauert aber auch eine Gefahr: Nur zu schnell kippt der fiktive Gehalt in den dozierenden über. Indem sich die Mini-Fernsehspiele der journalistischen Recherche entlang bewegen, verkommen sie im missglückten Fall zu Leitartikeln,

die nur notdürftig durch Spielelemente kaschiert werden. Der Serie aber fehlte der (Ent-)Wurf, die Vision, die Verrückung dessen, was ist, damit ahnbar wird, was sein könnte. Indem sie dem Trend der Zeit gehorcht, die grösstmögliche Menge von Informationen möglichst schnell wiederzugeben, könnte «Motel» an der Oberfläche kleben bleiben. Die fiktive Serie litte dann unter demselben Problemüberhang wie die Informationswendungen, der nicht wenige Bürger resignieren und abstellen lässt.

Matthias Loretan

Verwendete Literatur

- Helmut Kreuzer und Karl Prümm (Hrsg.), *Fernsehsendungen und ihre Formen*. Typologie, Geschichte und Kritik des Programms in der Bundesrepublik Deutschland, Reclam, Stuttgart 1979; darin besonders: Manfred Durzak, Kojak, Columbo und deutsche Kollegen. Überlegungen zum Fernseh-Serial.
- Peter von Rügen (Hrsg.), *Unterhaltungsmedium Fernsehen*. Kritische Information, Wilhelm Fink, München 1979.
- Cinema 1/1980: *Sieht das Fernsehen?*; vor allem: Jörg Huber, Fernsehen als Wandtafel. Max P. Ammanns «Dramaturgie des Publikums».

FILMKRITIK

The Day After (Der Tag danach)

USA 1983. Regie: Nicholas Meyer
(Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 83/349)

I.
Drei Tage im Leben der Bevölkerung von Kansas City und Umgebung, einer Region, die soziokulturell und geographisch das Zentrum («the heartland») der Vereinigten Staaten von Amerika bildet. Im Stil einer Fernseh-Familien-Serie werden Szenen aus dem Alltagsleben gezeigt und gleichzeitig einige Personen eingeführt, die später als Identifikationsfiguren dienen: der knorrige Farmer samt Familie à la «Waltons», frische und tüchtige Stu-

denten und Studentinnen, der schwarze Soldat und seine Kameraden von der Raketenbasis, das junge Paar, die schwangere Frau, der Chirurg (Jason Robards als einziger bekannter Schauspieler) und seine Spital-Equipe. Das einzige, was diese Menschen miteinander verbindet, ist ihre Zugehörigkeit zu einer Region, in der ein guter Teil der strategischen Atomraketen lagern und die deshalb zu einem der zehn wichtigsten militärischen Ziele in den USA geworden ist. Kansas liegt abseits der militärischen und aussenpolitischen Entscheidungszentren, und die Leute, die dort wohnen, sind wenig vertraut mit Gedanken über globale Taktik und Manöver. Alle sind irgendwie und irgendwo unterwegs in ihrem Alltag, der