

# TV/Radio-kritisch

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Zoom : Zeitschrift für Film**

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

Heft 21

PDF erstellt am: **06.08.2024**

## **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.

chokinetisch veranlagte Kind rückt in der Folge eher in den Hintergrund und weicht einer beunruhigend-faszinierenden Charakterstudie eines diabolischen Bösewichts. Rainbord, der für Amerika in Korea gekämpft und gemordet hat, machte aus seiner Lust am Töten einen lukrativen Job: Im Auftrag des Geheimdienstes beseitigt er jeden, ohne gross darüber nachzudenken. George C. Scott verleiht dieser Figur eine betörend-authentische Präsenz. Gekleidet wie ein Trapper, mit Indianermähne und halbseitig entstelltem Gesicht, sieht er aus wie die Schattenseite der geschniegelten und korrekten Staatsgewalt: Sinnbild für eine aus den Fugen geratene Welt, in der selbst Psychopathen hohen Einfluss ausüben können. Ich glaube «Firestarter» wäre trotz des intelligenten Plots und der spannenden Machart nur ein sehr durchschnittlicher Film geworden ohne diese völlig ver-

rückte Figur, die praktisch den ganzen zweiten Teil des Films bestimmt. In ihr erreicht der Film eine Tiefe, die beängstigend ist. Das Spiel um die Macht, welche die zentrale Problematik in allen King-Büchern ist, erreicht hier eine psychologische Eindringlichkeit, die unter die Haut geht. Und es spielt dabei überhaupt keine Rolle, ob die Figur des John Rainbird realistisch gezeichnet ist oder nicht; in ihr verdichtet sich der Wahnsinn unserer Zeit bis ins Unerträgliche.

Da bleibt auch die Schlussequenz – eine pyrotechnische Meisterleistung – in der Charlie all ihre Gegner zu Asche werden lässt, nur eine gelungene Zugabe. Die Geschichte von «Firestarter» ist klug und filmisch sehr gut erzählt, der Teufel aber liegt wortwörtlich im Detail, in der grandiosen Figur des John Rainbird.

Roger Graf

---

## TV/RADIO-KRITISCH

---

### Die Kälte des Verhörs

*Max Frischs Erzählung «Blaubart» ist von Krzysztof Zanussi filmisch nachgestaltet worden. Die Koproduktion des Westdeutschen Rundfunks (WDR) mit dem Schweizer Fernsehen DRS ist die erste Verfilmung einer grösseren Arbeit von Frisch. Die gut anderthalb Stunden dauernde Sendung war im DRS-Programm am 22. Oktober, bei der ARD am 28. Oktober zu sehen, beide Male am späten Abend.*

1.

Ein anerkannter Regisseur macht einen Film nach dem Buch eines grossen Schriftstellers. In solchen Fällen spricht man üblicherweise von Literaturverfilmung. Wer sich daran wagt, liefert sich dem Scharfsinn der Literaten aus. Zanussi bekam ihn offenbar zu spüren. Klara Obermüller hat in der *Weltwoche* (Nummer 42, 18. Oktober 1984) von einem Gespräch über Literaturverfilmung im allgemeinen und «Blaubart» im besonderen berichtet, zu dem der Westdeutsche

Rundfunk (WDR) eingeladen hatte. Die dort versammelte Literatenprominenz sei zu einem vernichtenden Ergebnis gelangt. Zanussi sei dem Text «in die Falle gegangen», der WDR habe eine Schlappe erlitten, heisst es da.

An dem Generalverriss sind die Produzenten zu einem guten Teil selber schuld; allerdings weniger des Produkts wegen, sondern aufgrund der Art, wie sie es angesagt hatten. Die gesamte Öffentlichkeitsarbeit der beiden Sender zur Promotion ihrer Gemeinschaftsproduktion stellte das belastete Stichwort «Litera-

turverfilmung» in den Mittelpunkt. Der WDR-Redaktor Hartwig Schmidt stützte sich auf das Urteil des Schriftstellers Günther Kunert, der in «Blaubart» einen Filmstoff und in Frischs Schreibweise eine «filmische» Sprachform gesehen hatte. Einer Kritik, die hier ansetzt, ist nun allerdings Recht zu geben. Dass Verfilmungen von Frischs Romanen und Erzählungen bisher weitgehend ausgeblieben sind, ist nicht ohne Grund. In seinem Werk ist die geschriebene Sprache künstlerisches, künstliches Medium und keineswegs bloss austauschbares Vehikel. Der Text ist auf den Vorgang des Lesens hin gebaut; er teilt nicht einfach Geschichten mit. Gerade «Blaubart» setzt dem vordergründig dramatischen Stoff und der anscheinend direkten Redeform sprachliche Künstlichkeit als Widerstand entgegen. «Blaubart» ist kein Text, den man «verfilmen» kann – auch dann nicht, wenn man sich, wie Zanussi, praktisch wörtlich an die literarische Vorlage hält und «vom Blatt spielt», wie Frisch gesagt hat. So ist es nicht allzu verwunderlich, wenn sich zwei Aussagen von Autor und Regisseur spiegelbildlich gegenüberstehen. Zanussi: «Es ist absolut ein Film von Max Frisch, nicht der meine» (im Gespräch mit Franz Ulrich, ZOOM 14/84, Seite 10). Und Frisch: «Es ist ganz und gar Zanussis Film geworden» (Äusserung an der Pressevorführung am 10. Oktober in Zürich).

Sind dies Distanzierungsversuche aus der Erwartung ungnädiger Kritikerschelte? Offensichtlich war beiden daran gelegen, ihr künstlerisches Prestige bei dieser Produktion nicht voll in die Waagschale zu legen. Man kann solche Zurückhaltung auch als Zeichen gegenseitigen Respekts verstehen. Zanussi hat die Widerständigkeit der Erzählung nicht filmisch überspielt; und Frisch hat die filmische Verdinglichung seines Buchs interessiert verfolgt, ohne auf seine Theatererfahrung zu pochen. Zanussis Werk ist keine «Verfilmung» von Literatur (obwohl er selbst das Wort verwendet hat), sondern eher eine textnahe Nachgestaltung mit filmischen Mitteln, die er ausdrücklich als Referenz an Frisch verstanden haben will. Der Film hat zweifellos Mängel, die von dieser Konzeption herrühren

(mehrere unglaubliche Figuren, eine streckenweise mühsame Langatmigkeit); er hat aber auch gewisse Schwächen der Erzählung selbst verdeutlicht. So treibt Frisch gelegentlich die im ganzen funktionale Künstlichkeit der Sprache bis zum Kalauer («– Ich habe ihn reden lassen. – Ohne zu widersprechen? – Darauf wartete er ja. – Und dann gingen sie schlafen? – Es war Mitternacht. – Und was tat er? – Er tat mir leid.») Ferner ist nicht zu übersehen, dass etwa die Satire keine ausgesprochene Stärke von Frisch ist (bei den Schilderungen des Milieus der gehobeneren Prostitution in Zürich) und dass ihm die Verbindung zwischen reflektierter Kunstsprache und spontaner Alltagsrede und die damit erstrebte Ortnung des Stoffes in der schweizerischen Realität nicht glaubwürdig gelingt. Eine Kritik des Zanussi-Films ist nicht redlich, wenn sie nicht auch eine Kritik der Frisch-Erzählung einschliesst.

//.

In «*Diktate über Sterben und Tod*» von Peter Noll, dem verstorbenen, mit Frisch befreundeten Schriftsteller, findet sich in einem Abschnitt über Frisch folgender Hinweis: «Sein «Blaubart» ist das verzweifeltste und traurigste Buch, das ich seit langem gelesen habe. Wenn die Hauptfigur auch nur entfernt mit Frisch etwas zu tun haben sollte, dann ist Frisch in einer ausweglosen und hoffnungslosen Situation. Als ich ihm dies sagte, meinte er, das Schreiben habe ihm geholfen. Doch die Situation des Doktor Schaad ist wirklich total hoffnungslos. Frisch lebt zwar sehr einsam, was ich früher gar nicht wusste, doch hat er seinen Ruhm und vor allem die Befriedigung, mit 70 Jahren seine besten Sachen geschrieben zu haben. Übrigens, sagte er mir, reagiere niemand so wie ich; die meisten hielten das ganze eher für einen spannenden Krimi, der sich vor Gericht abspielt. Diese Betrachtungsweise ist bei jedem anderen Autor möglich, nur nicht bei Frisch.» (Notiz vom 30. April 1982). In Doktor Felix Schaad, der des Mordes an der sechsten seiner sieben Gattinnen angeklagt ist, zeichnet Frisch einen



Des Mordes an seiner Frau angeklagt:  
Dr. med. Felix Schaad (Vadim Glowna).

Mann, dessen Existenz ein totales Scheitern ist. (Zur Geschichte des Blaubart-Motivs bis hin zu Frisch vgl. Hartwig Suhrbier, «Blaubarts Geheimnis», Diederichs, Köln 1984). Das Männergericht, das Schaad durchleuchtet, ist Ausdruck von dessen Selbstanklage. Schaad ist freigesprochen, aber nicht unschuldig. Es ist ihm verwehrt, zu seiner Schuld zu stehen. Die Möglichkeit des Geständnisses ist ihm abgesprochen: Ein anderer ist der Tat überführt. Selbst die Flucht in den (erlösenden) Tod misslingt. Schaad wird auf der Intensivstation gnadenlos ins Leben zurückgeholt und ist erneut mit seiner nicht lösbaren Schuld konfrontiert. Schaad hat nicht geliebt und deshalb nicht gelebt. Er sei kein Egoist, sagt der Sohn über ihn, wohl aber ein Egozentriker, und der bringe eher sich selber um, als dass er ein Mörder sei. Er habe die ermordete Rosalinde Z. geliebt, sagt

Schaad wiederholt im Verhör (oder am Verhör vorbei). Was Sinn ergäbe, ist vergangen, wahrscheinlicher noch: nie gewesen.

Frisch zeichnet die Hoffnungslosigkeit mit einem distanzierenden Verfahren, intellektuell kühl, mit diagnostischem Blick. Er konstruiert einen Text aus Verhör und innerem Monolog, erzeugt einen Schwebezustand zwischen Realität und träumerischer Hellsichtigkeit. Der Gerichtsfall bleibt ohne die typisch forensischen Spannungsmomente. Sein Gegenstand ist bald nicht mehr der Mord, sondern das Ersterben menschlicher Beziehungen. Die persönliche Identität des Angeklagten löst sich in der Kälte der gerichtlichen Verhandlung auf. Das Verhör wird zum Kommunikationsmuster der Hoffnungslosigkeit, das Gericht zur Metapher des Prinzips Schuld.

///.

Aus einer un-narrativen Erzählung ist ein un-dynamischer Film geworden. Dem In-

tellectualismus des Texts entspricht eine sterile Stilisierung der Bilder. Zanussi lässt den Prozess auf Gesichtern ablaufen. Seine fernsehgerechte Bildsprache artikuliert sich bevorzugt mit Grossaufnahmen, extremen Lichtgestaltungen, Gliederung der Bildebenen mittels Unschärfe und Schärfe, Einkreisung der Personen mit abgezielten Kamerabewegungen. Die Behandlung des Tons vollzieht die gleitenden Übergänge zwischen realen und unrealen Dialogen subtil mit bis hin zur sparsam eingesetzten Musik (Komponist: Wojciech Kilar). Die Farben des Films sind kühl bis eiskalt (an einigen Stellen sind die Bilder schwarzweiss). Im Vergleich zur klinisch weissen Praxis Doktor Schaads, zur Intensivstation und den wenigen herbstlich-winterlichen Aussenszenen herrscht im Gerichtssaal beinahe gemütliche Klub-Atmosphäre – ein Herrenklub, in dem Frauen nur als Verhörte vorkommen. Das Gericht bleibt fast bis zum Schluss gesichtslos. Die Justizmänner bleiben undeutliche dunkle Schemen, die sich bei den Querfahrten der Kamera vor die Gesichter der Zeuginnen schieben. Erst nach Schaads misslungenem Selbstmordversuch mit dem Auto, als das Gericht definitiv zur Metapher geworden ist, kommen die Gesichter ins Bild, von unten gesehen, aus der Krankenbettperspektive Schaads: der gescheiterte Mensch vor dem letzten Gericht.

Leben kommt in diesem Film eigentlich nur in den Gesichtern von Blaubarts Frauen vor. Sie treten erst ungefähr in der zweiten Hälfte des Films auf. Als vorgeladene Zeuginnen reden sie, geben Frauenantworten auf Männerfragen, allerdings in der verdichteten, scharf bewussten Sprache des Mannes Frisch. Dank Zanussis Bildern bleiben sie lebendige Frauen. Er lässt ihre Gesichter mehr sagen, als ihre kompakten Parts verraten. In Minuten werden biografische Fragmente skizziert. Es treten Menschen ins Licht, die sich selber sind, immer wieder verdeckt von den Gestalten der Gerichtsleute, aber selbst dann präsenter als jene.

Bei Frisch sind die Frauen Nebenfiguren, nur wenig wichtiger als die Gestalten der Putzfrau, des Antiquitätenhändlers oder des Friedhofgärtners. Bei Zanussi sind sie

genauso wichtig wie Schaad. Sie sind weitergegangen, jener ist stehengeblieben. Die Frauen begegnen dem kaputten Ritter Blaubart mit versöhnlicher Distanz, selbst mit verständiger Kameradschaftlichkeit. An ihrer Überlegenheit spiegelt Zanussi den Zusammenbruch männlichen Machtgebarens. Der Blaubart-Film hat der Erzählung gegenüber in diesem Punkt eine gewisse Eigenständigkeit. Zanussi inszenierte «Blaubart» als Kammerstück mit exzellenter Solistenbesetzung. Vadim Glowna ist als Schaad beklemmend präzise. Karin Baal, Vera Tschschowa, Ingrid Resch, Elisabeth Trissenaar, Maja Komorowska, Margarethe von Trotta und Barbara Lass machen aus ihren teilweise kleinen Rollen funkelnde Kostproben beherrschter Schauspieler. Ist Zanussi mit dem Staraufgebot etwas weit gegangen, wenn er fast nebenbei auch noch Leute wie Erwin Parker, Christoph Bantzer und Sigfrid Steiner auftreten lässt? Alles zur Ehre des grossen Frisch, der ja weit besseres geschrieben hat als «Blaubart» – unter diesem Gesichtspunkt ist nichts einzuwenden.

Urs Meier

### **Machismo à la femme**

*Zum Hörspiel «Die Strategie der Schmetterlinge» von Esther Vilar*

Zwei Frauen, eine ältere und eine junge, kämpfen um einen Mann. Es ist ein Kampf am offenen Grab, denn der Mann ist tot. Der Streit geht um das Erbe: welche wird ihn in der Erinnerung für sich beanspruchen dürfen? Es geht auch um Geld. Die Ältere, die Ehefrau des Toten, ist im Motorboot zum Haus in der Mündung des Paranà (das Stück spielt in Argentinien) hinausgefahren, um die Jüngere, die Geliebte, auszuzahlen: Sie soll gegen eine halbe Million Dollar auf Ansprüche verzichten, die sie im Namen ihres Kindes (sie ist von dem Verstorbenen schwanger) erheben könnte. Doch ihre Schwangerschaft ist falsch, eine Finte im Kampf gegen die Ehefrau, und das Angebot der halben Million ist ein Betrug: Ohne Verzichtserklärung würde die Junge alles er-

ben, so steht es im Testament des Toten. Selbstmord soll er begangen haben. Auch das entpuppt sich als Fälschung. Er wurde ermordet, von seiner Ehefrau. Die Geliebte presst es aus ihr heraus, durch Folter. Mit Fesselung und physischer Tortur ist der Kampf der beiden Frauen ein sadistischer geworden, aus dem Eifersuchtsdrama eine Kriminalgeschichte. Sie endet mit einer Überraschung, einer Pointe, die sitzt.

Die Autorin des Stücks müsste aber nicht Esther Vilar heissen, wenn das alles wäre. Zunächst führt sie zwei Frauen vor, die nur auf den Mann hin leben. Der Mann ist Grund und Rechtfertigung ihres Daseins. Doch es geht nicht lang, und man merkt, dass diese Anbetung nichts ist, als eine Art Machismo à la femme. Denn über ihn, den beide so leidenschaftlich lieben, erfährt man, wenig, etwa dass er Eiswürfel braucht für seinen Whisky, auch im Dschungel draussen. Er bleibt farblos, bedeutungslos. Er wird nicht zur Person. Ein Abstraktum, ein Symbol, an dem die Frauen ihre Potenz beweisen. Frauenpotenz. Da geht es nicht in erster Linie um sexuelle Leistungskraft (darum geht es *auch*), es geht um die Leistung von Hingabe und Zugehörigkeit. Je mehr dem Mann verfallen, je leidenschaftlicher, ausschliesslicher liebend, desto potenter fühlen sich diese Frauen. Ihrer Potenz zu Liebe oder um ihre Potenz zu beweisen, sind sie bereit zu töten oder selber zu sterben. Der Mann ist auswechselbar, er ist ein Objekt. Um sich zu beweisen, müssen ihn die Frauen haben. Sich seiner zu bemächtigen – darum geht es ihnen. Denn letztlich dreht sich alles um Macht. Er, der Mann, ist die Macht. Besitzt man ihn, so besitzt man alles.

Blutrünstig, fanatisch und erbarmungslos – ob Mann oder Frau, eigentlich sind sich alle gleich, die auf Sieg aus sind und hinter der Macht herjagen. Und sie gehen dabei drauf. Auf eine kurze Formel gebracht, dürfte das Esther Vilars Aussage sein. Allerdings: bloss hart und zynisch sind ihre Figuren nicht. Eine der stärksten Stellen in dem Text ist die Szene, in der die Ehefrau schildert, wie es dazu kam, dass sie ihren Mann erstach. Mit knappen Mitteln, einem ganz einfachen Bild, macht sie sichtbar, dass die Mörderin

### Die Strategie der Schmetterlinge

Hörspiel von Esther Vilar, Regie: Martin Bopp, mit Katharina Thalbach und Marlene Riphahn.

Sendedaten: Dienstag, 6. November, 20.15 Uhr, DRS 2; Samstag, 10. November, 10.00 Uhr, DRS 2.

auch ein Opfer ist. Totschlag als Vergeltung für Demütigung. Die Tragödie des Verlassenwerdens wird spürbar, nachvollziehbar. Hier stimmt die Psychologie der Figuren perfekt, sie passt nahtlos in das Bild der Gesellschaft, in der sich das Drama abspielt.

Eine lateinamerikanische Gesellschaft. Argentinien, der Schauplatz der Handlung, ist mit Kalkül gewählt. Abgesehen davon, dass die Geschichte in dieser Form in Europa etwa gar nicht möglich wäre – das Eifersuchtsdrama lässt sich hier auf patente Weise dramatisch steigern, indem man dem individuellen Konflikt die harten gesellschaftlichen Konflikte unterlegt. Die eine der Protagonistinnen ist nicht nur jung, die andere alt, auch bitterarm und schwerreich stehen einander gegenüber; dunkel- und hellhäutig; unterschichtig, oberflächlich; eingeboren und zugewandert. Damit allerdings schlachtet Esther Vilar auch ein Klischee aus, das Klischee vom korrupten Machostaat, und unversehens gerät sie in die Nähe der Kolportage. Dass eine Mörderin aus Eifersucht sich anstatt Handschellen Komplimente einhandeln kann (der Gerichtsmediziner: «Sie haben genau die richtige Stelle erwischt!»), wenn sie nur genügend schmiert – das dürfte auch für lateinamerikanische Verhältnisse ein Knüller sein.

Doch das Kalkül geht auf. «Die Strategie der Schmetterlinge» ist ein spannender, farbiger, dramatischer Thriller, eine Kriminalstory, die in sich stimmt. Ich wünsche mir jetzt von Esther Vilar ein Stück, das lateinamerikanische Verhältnisse zum *Inhalt*, nicht bloss zur Staffage hat.

Marc Valance

# Entstehung und Programmation von Hörspielen

## *Zweiter Teil*

Entsprechend den Profilen von DRS 1 und 2 ist auch das Hörspielangebot auf den beiden Kanälen typisiert. Die Hörspiele von DRS 1 sind sogenannte «leichte Kost», nicht unbedingt inhaltlich und thematisch, wohl aber formal. Es sind einfach gebaute Stücke, «Gebrauchshörspiele» in dem Sinn, dass sich ihre Inhalte leicht erschliessen. Sie setzen, ob sie einfach unterhalten oder eine menschliche oder gesellschaftliche Problematik behandeln, keine literarische Bildung oder Erfahrung voraus. Sie erzählen gradlinig, «konventionell», meist chronologisch oder doch in einfachen zeitlichen Brechungen.

Anders die Beiträge im zweiten Programm. Sie stellen literarische Ansprüche. Hier wird das Hörspiel als Kunstform, als entwickelte literarische Gattung gepflegt. Der Hörer muss mit komplexen Formen und Erzählweisen zurechtkommen. Er muss die Form (zu der ich hier auch die radiofonen Mittel der Inszenierung zählen möchte) als eine Dimension des Kunstwerkes erkennen und imstande sein, sie als solche zu würdigen.

---

## **Filmpreise des Kantons Bern**

ed. Die Kommission für Foto und Film des Kantons Bern hatte im Rahmen ihrer kontinuierlichen Auseinandersetzung mit der bernischen Filmproduktion acht in-nerhalb Jahresfrist neu entstandene Arbeiten zu visionieren. Auf Antrag der Kommission zeichnete der Kanton Bern drei davon mit einem Anerkennungspreis aus: Fr. 10 000.– gehen an Bernhard Giger (Bern) für seinen Film «Der Gemeindepräsident», Fr. 6 000.– an Zampact (Bern) für ihren Film «Die Wandlung» und Fr. 2 000.– an Franziska Megert (Bern) für ihr Experimentalvideo «Sweet Dressing». Die Preise werden am 12. November 18.30 Uhr, an einer öffentlichen Filmveranstaltung in der Schulwarte Bern übergeben.

DRS 1 und DRS 2 haben demzufolge ihr eigenes Hörspielpublikum, ihr Stammpublikum, das für die andere Welle nicht unbedingt Interesse oder Verständnis aufbringt. Eine Komödie wie Hans Neffs «*Der Ernst des Lebens*» beispielsweise (keine erzählbare Geschichte, sondern eben ein akustisches Feuerwerk, ein Bilderbogen in Tönen) würde, so Martin Bopp, im ersten Programm zu Verärgierungen führen, zu nachhaltigem Hörerverlust. Nichts Schlimmeres offenbar als das Gefühl, «nicht drauszukommen», mit elitären Formen gefoppt und an der Nase herumgeführt zu werden. Die Programmation berücksichtigt deshalb sorgfältig die Bedürfnisse und die rezeptionellen Grenzen der beiden Stammhörer-Gruppen.

## *Zunehmende Beliebtheit des Hörspiels*

DRS-1-Hörspiele (Freitag abend und Sonntag nachmittag) haben die höhere Einschaltquote. Die Hörspiele des zweiten Programms (Dienstag abend und Samstagvormittag) holen an Beliebtheit allerdings auf. Möglicherweise spielt hier eine gewisse Fernseh-Übersättigung eines anspruchsvolleren Publikums mit: Man wendet sich von der schal gewordenen TV-Unterhaltung der durchs Radio vermittelten Literatur zu. Es liegen im jetzigen Zeitpunkt noch keine verbindlichen Zahlenangaben zu den Einschaltquoten vor. Die Erneuerung des Strukturplanes liegt ja erst ein gutes halbes Jahr zurück. Ob einer der neuen Termine die nahezu sensationellen 6 Prozent des alten Donnerstagnachmittag-Termins erreicht (1 Prozent = 35 000 Hörer) ist fraglich. Erstaunlich ist jedoch der Erfolg des DRS 2-Termins am Samstagvormittag: Nach vorläufigen Abklärungen schalten am Samstag um 10 Uhr gegen 70 000 Schweizer das Radio ein, um das Hörspiel zu empfangen. Eines kann mit Bestimmtheit gesagt wer-

den: Das Hörspiel gewinnt an Boden, als Unterhaltungsform, als literarische Gattung. Lokalradios werden von ihren Hörern angefragt, warum sie keine Hörspiele sendeten. Die Auseinandersetzung mit dem Hörspiel als dramatischer Form hat eingesetzt, auch in der Medien-erziehung an den Schulen. Über das Hörspiel wird auch zunehmend dissertiert. Der «Vormarsch» des Hörspiels ist nicht zuletzt auch der Öffentlichkeitsarbeit zuzuschreiben, die viele Radiostationen seit einiger Zeit vermehrt betreiben. Radio DRS führte 1976 den Hörspiel-Apéro ein: Die Abteilung Dramatik und Feature lädt in verschiedenen Städten zum gemeinsamen öffentlichen Abhören von Hörspielen ein, Regisseur und – wenn möglich – Autor des Stücks stellen sich dem Publikum in der Diskussion.

Oder das Montagsstudio auf DRS 1: Es ist dem Hörspiel-Experiment gewidmet. Nach der Ausstrahlung haben die Hörer Gelegenheit, dem Regisseur und dem Autor Fragen zu stellen, Beobachtungen mitzuteilen usw. Versuche der Kunstvermittlung durch Einblick in die «Werkstatt», durch Öffnung und Nähe. Herstellung von Bindung des Benützers an das Medium.

Der Erfolg dieser Aktionen ist unterschiedlich. Der Hörspiel-Apéro in Zürich und Bern ist recht gut besucht, in Basel musste er mangels Interesse des Publikums 1984 wieder abgesetzt werden.

### *Wie in einem Bücherladen oder Programmvielfalt in der Literaturvermittlung*

Man könne sagen, das Hörspiel-Programm von Radio DRS sei ausgewogen, äusserte Martin Bopp – allerdings nicht im Sinn von ängstlichem Opportunismus nach allen Seiten, sondern im Sinn der eingangs geschilderten Vielfalt. Neben dem harmlos Unterhaltenden steht das Angriffige. Manche Hörspiele fassen «heisse Eisen» an. Radio DRS sendet manchen provokativen Text, ich denke an de Stau Monteiros und Vians Blossstellung und Schlachtung der Offizierskaste, an Schertenleibs sarkastische Analyse

des total unterhaltenen Menschen, an Seiberths Spekulantengeschichte «Blüemlisalp».

Negative Reaktionen bleiben beinahe immer aus. Radio-Hörer seien wesentlich toleranter als Fernseh-Zuschauer. Wird das Radio als nur akustisches Medium als harmloser empfunden, weniger wirkungsmächtig als das Fernsehen? Es hat jedenfalls nicht die Prügelknaben-Rolle, mit der das visuelle Medium sich ständig herumschlagen muss, es steht nicht unter der unablässigen misstrauischen Beobachtung der Öffentlichkeit (und ihrer Hüter), es hat nicht das Image des links-unterwanderten Monopolmediums.

Spielraum, Freiraum also für die Programmgestaltung der Abteilung Dramatik und Feature. Sie nützt ihn, vorsichtig, unter der Devise: «Qualität schützt vor Beschwerde». Saubere Recherche also bei aktuellen Stücken, keine Provokation um der Provokation willen. Wenn ein Autor einfach «Ohrfeigen verteilen» wolle, rede man mit ihm, vorher; nachher sei man bereit, ihn zu decken. Nicht umgekehrt.

Was den Spielraum vergrössert: Das Hörspiel ist Literatur und als solche subjektive Aussage des Autors. Das Radio ist nur Vermittler und trägt Verantwortung für die Wahl. Dem Vorwurf der Einseitigkeit ist vorzubeugen, und das ist nicht schwierig: Es gibt genügend Termine übers Jahr, um das Programm gewissermassen zu einem repräsentativen Querschnitt durch die europäische Literatur zu gestalten, mit Schwerpunkt auf der Moderne. Das wirklich Brisante wird dabei in der Vielfalt aufgehoben oder, andersherum, durch die Vielfalt legitimiert.

Das Hörspiel-Publikum reagiert negativ auf «wüste» Wörter. Ganz selten gebe es eine Klage wegen Verletzung religiöser Gefühle. Politische Reaktionen: keine. Ist es der «ausgewogenen» Programmation anzulasten, wenn nach den Hörspielterminen von Radio DRS geradezu verdächtige Stille herrscht? Oder zeichnet sich daran die Situation der Literatur ab, die ihre provokative Kraft (und Funktion) an andere Medien verloren hat? Es ist nicht mehr die literarische Diskussion, in der wesentliche gesellschaftliche oder politische Fragen ausgetragen werden. Die



Fiktion, die «erfundene Wirklichkeit» haben ihre bewegende Kraft zwar nicht verloren (mancher Hörspiel-Autor steht in direkter Korrespondenz mit seinen Hörern), es scheint jedoch, sie habe sich nach innen verlagert, vom Öffentlichen ins Private. Innerlichkeit, Autobiografie. Den Kardinalthemen der neueren Literatur entspricht die Haltung der Leser/Hörer: Kontroverse und Polemik führen zu nichts. Da steckt Resignation dahinter. Ist sie so tief, dass sie sich nicht mehr provozieren lässt?

In seinem Bemühen um viele Bereiche der Literatur bietet das Hörspielpro-

gramm von Radio DRS Einstieg, Zugang zu einem riesigen Fundus; Anregung, weiterzulesen, literarischen Strömungen und Moden nachzuforschen, Werke und Autoren zu entdecken. Wie in einer guten Buchhandlung steht die Unterhaltung in der Nähe des Tiefsinns. Die Atmosphäre hat etwas Konservatives, und gleichzeitig blättert man in P. M. s «bolo-bolo». Aber das Buch ist ein Anachronismus, der Bildschirm bemächtigt sich schon der Literaturvermittlung. Das ist doch ein Grund, Buchhandlungen und Hörspiele zu lieben.

Marc Valance

---

### **Alte Jahrgänge ZOOM**

red. Die vollständigen Jahrgänge 1975 bis 1984 der Medienzeitschrift ZOOM kann Herbert Bracher in Bern abgeben. Die Kurzbesprechungen sind nach Originaltiteln separat geordnet. Preis nach Vereinbarung. Interessenten melden sich unter Tel. 031/45 97 61.

Auch die Berner Redaktion kann noch einige vollständige Jahrgänge (1978 und 1980–83) zur Verfügung stellen. Sie werden, solange vorrätig, zum normalen Abonnementspreis abgegeben (Tel. 031/45 32 91).

### **Kirche im Kulturdialog mit der arabisch-afrikanischen Welt**

pdm. An den am 22. Oktober zu Ende gegangenen J. C. C. (Journées Cinématographiques de Carthage) in Tunesien, die sich in den zehn Jahren ihres Bestehens zu einem wichtigen Kulturforum für die ganze arabisch-afrikanische Welt entwickelt haben, ist auch die Internationale Katholische Organisation für Film und audiovisuelle Medien (OCIC) mit einer Jury aktiv beteiligt gewesen. Mit diesem Engagement soll die wachsende Bedeutung der (film-)kulturellen Leistungen von Entwicklungsländern unterstrichen werden. Ebenso die Bereitschaft der Organisation, selbst einen konkreten, wenn notge-

drungen auch bescheidenen Beitrag an eine bessere geistige, menschliche und interkulturelle Verständigung zwischen verschiedenen Gesellschaftsformen und Zivilisationen zu leisten.

Die Jury, präsiert vom Schweizer Ivan Stern aus Freiburg, vergab ihren Preis an Frau Heiny Srour aus dem Libanon für ihren Film «*Leila et les loups*». In der Begründung wird darauf hingewiesen, dass das in einem der brisantesten Krisengebiete unserer Zeit aus feministischer Perspektive gedrehte Werk als Plädoyer für friedensstiftende Initiativen gegen die Absurdität von Krieg und Gewalt verstanden werden kann. Eine Empfehlung bekam Paul Zombara aus Bourkina Faso (Obervolta) für «*Jours de tourmentes*», einem Film, der die Herrschaftsverhältnisse in einem afrikanischen Dorf kritisch untersucht.

### **Änderungen im Fernsehprogramm**

Über Telefonnummer 165 wird täglich das Programm des Schweizer Fernsehens bekanntgegeben. Die Ansagen für die deutsch-, französisch- und italienischsprachigen Programme werden mit Angaben über aktuelle Sendungen ergänzt. Die Bulletins (sie werden um 7.30, 16.30 und 19.45 Uhr erneuert) enthalten auch die Übertragungszeiten der oft witterungsabhängigen Sportveranstaltungen.

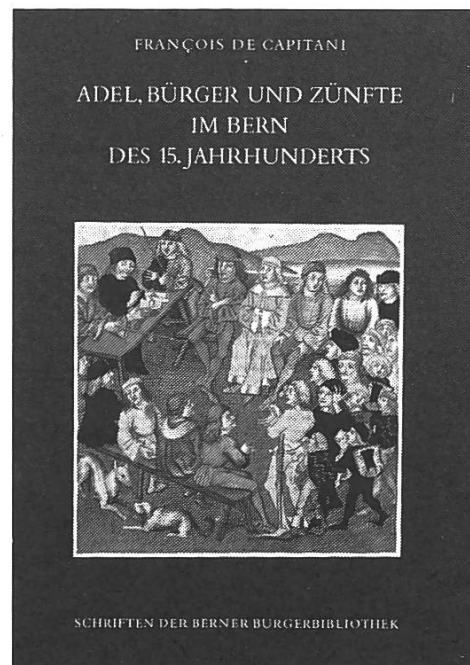
---

Schriften der Berner Burgerbibliothek:

**Dr. François de Capitani**

# **Adel, Bürger und Zünfte im Bern des 15. Jahrhunderts**

144 Seiten,  
farbiges Frontispiz,  
Leinen,  
Fr. 29.-/DM 32.-



## **Aus dem Inhalt:**

Einleitung / Die wirtschaftlichen Voraussetzungen / Bevölkerung und Sozialstruktur / Die politische Führungsschicht / Die Gesellschaften / Die politische Führungsschicht und die Gesellschaften / Stadtstaat und Patriziat.

Ein reichhaltiger Anhang bringt u. a. die Namen der Stuhengesellen der Zünfte und Gesellschaften aus den Jahren 1496/97.

Schriften der Berner Burgerbibliothek im



**Verlag Stämpfli & AG Bern**

Postfach 2728, 3001 Bern

---