

Filme fürs Fernsehen

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

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zoom : Zeitschrift für Film**

Band (Jahr): **37 (1985)**

Heft 18

PDF erstellt am: **05.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-932294>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Matthias Loretan

Filme fürs Fernsehen

Für die Diskussion über den Film und seine Situierung in den beiden Medien Kino und Fernsehen, bietet das Filmfestival von Locarno gute Möglichkeiten. Bei dem gebotenen Überblick über den künstlerisch anspruchsvollen Kinofilm tauchen im Abspann vor allem der europäischen Werke immer häufiger Fernsehanstalten als Geldgeber auf. Diese Beobachtung lässt auf die tragende Bedeutung der öffentlichen Fernsehanstalten für eine eigenständige Filmkultur in den europäischen Ländern schliessen. Wie die meisten anderen grossen Filmfestivals führt auch Locarno eine Abteilung mit Fernsehfilmen. Diese zeigt 50- bis 150minütige Spielfilme, die in den letzten zwei Jahren fürs Fernsehen hergestellt wurden. In diesem Jahr wurden bei der Sektion «TV-Movies» insgesamt 90 Produktionen gezeigt, 17 im Wettbewerb, 73 in der Informationsschau.

«Spielfilme gehören ins Kino.» Dieser Satz ist ebenso richtig wie unsinnig. Richtig, weil Spielfilme ursprünglich fürs Kino gemacht wurden. Antiquiert und unsinnig als Exklusivforderung in der Art eines kategorischen Imperativs für den audiovisuellen Medienbereich; denn das aktuelle Angebot an bespielten Videokassetten besteht in der Schweiz zu über 90 Prozent aus Kinofilmen (um die 4000 Titel). In den Vereinigten Staaten sowie neuerdings in Europa hat sich das Abonnementsfernsehen eingerichtet; gegen ein monatliches Entgelt können Zuschauer zu Hause täglich zwischen drei bis sieben Spielfilme anschauen. Aber auch das Fernsehen hat kurz nach seinen Anfängen Fernsehspiele und später auch Fernsehfilme produziert sowie Kinofilme ausgestrahlt. Letztere gehören zu den publikumsattraktivsten Sendungen.

An seinen beiden Filmterminen kurz nach der Hauptausgabe der Tagesschau (donnerstags und sonntags) erreicht das Fernsehen DRS in der Regel zwischen 15 bis 30 Prozent der TV-Haushalte, aber auch am Montag und Freitag während des Spielfilms im Spätprogramm bleiben 5 bis 10 Prozent der Geräte eingeschaltet. In der deutschsprachigen Schweiz bedeutet ein Rating von 20 Prozent, dass eine Sendung in ungefähr 700 000 Haushalten gesehen wird. Der bei seiner Kinoauswertung in der Schweiz erfolgreichste Film, «Indiana Jones», brachte es 1984 auf die vergleichsweise bescheidene Zahl von 618 286 Besuchern.

Zur Zeit herrscht eine riesige Nachfrage nach Filmen. Das Fernsehen DRS strahlt jährlich gegen 200 Filme aus, die beiden ORF-Kanäle verfügen über 500 Filmtermine, ARD und ZDF haben je einen Bedarf von 300 Spielfilmen. Dazu kommen die

dritten Programme der BRD mit je etwa 150 sowie die privaten deutschsprachigen Satellitenprogramme SAT 1 und RTL-plus mit jeweils bis zu 700 Filmen. Im Vergleich dazu wurden 1984 2783 Filme in den Schweizer Lichtspieltheatern gezeigt.

In den meisten europäischen Ländern steht heute in 95 und mehr Prozent der Haushalte mindestens ein Fernsehapparat. In der Schweiz sind rund die Hälfte aller Fernsehhaushalte an ein Kabelnetz angeschlossen, 13 Prozent verfügen über einen Videorekorder. Mit ihren 3,2 Kinobesuchern pro Jahr und pro Kopf der Bevölkerung liegt die Schweiz etwa im europäischen Mittel. Rund drei Viertel der Bevölkerung sehen sich Filme nur noch auf dem Bildschirm an.

Sündenbock Fernsehen

Entsprechend schlecht geht es der Kinobranche. Nachdem das Fernsehen in den frühen sechziger Jahren sich in der Schweiz massenhaft zu verbreiten begann, erlebte die seit dem Zweiten Weltkrieg anhaltende Hochkonjunktur der Kinos ab der Mitte desselben Jahrzehnts immer stärkere Einbrüche. Vor allem die Kinos abseits der Hauptstrassen des Konsums, die Lichtspielhäuser in den städtischen Wohnquartieren und auf dem Lande, waren vom Bankrott bedroht. In jüngster Zeit scheinen Pay-TV und Video sowie der entfesselte Konkurrenzkampf zwischen den verschiedenen privaten und öffentlich-organisierten Fernsehveranstaltern mit ihrer forcierten Programmation von publikumsattraktiven Spielfilmen einen neuen Boom des Pantoffelkinos zu provozieren. Unterdessen schwindet die Zahl der Kinobesucher weiter. 1984 ist sie in der Schweiz um beinahe zehn Prozent zurückgegangen und hat

damit einen alarmierenden Tiefstand erreicht. Die Schuld am drohenden Niedergang des Kinogewerbes allein dem Aufschwung von Fernsehen und Neuen Medien in die Schuhe zu schieben, wäre trotz der ins Auge stechenden Gleichzeitigkeit falsch. Das

reinigung Kinopaläste in den städtischen Zentren aufblühen lassen, an deren Gewinn sich immer weniger Firmen beteiligten. In der Schweiz wurde 1984 mit 1,8 Prozent (50 Titel) des gesamten Angebots beinahe die Hälfte des gesamten Umsatzes erzielt. Vor allem Besitzer von

gebundenen Verleihpartner in den einzelnen Ländern. Die Majors des amerikanischen Film- und Fernsehgeschäftes kontrollieren aber keineswegs nur den Kinomarkt. Die amerikanische Filmindustrie hat es wie keine andere verstanden, die Risiken ihrer immer teurer werdenden



Frances Conroy
in «The Joy that Kills»

Kinosterben hat seine Ursache unter anderem auch in der ökonomischen Struktur der Kino- und Medienbranche selbst. Die Euphorie der Nachkriegszeit, als in der Schweiz Kinos wie Pilze aus dem Boden schossen und die Lichtspieltheater als Goldminen für jedermann galten, ist vorbei. Die Ausdünnung hat zwar zum einen zu einer professionelleren und (zum Teil auch nur kommerziell) kompetenteren Filmprogrammation geführt, zum anderen hat die Strukturbe-

einzelnen Kinos haben es heute schwer, an die kommerziell interessanten Filme heranzukommen: Bis die grossen Kinoketten die Zugkraft der finanziell einträglichen und fürs Überleben notwendigen Filme ausgelaugt haben, setzt bereits ihre Auswertung auf Video ein.

Unter den zehn in der Schweiz erfolgreichsten Kinofilmen des vergangenen Jahres figurieren neun US-Produktionen. Dieses Verhältnis ist typisch für den zunehmenden Einfluss der amerikanischen Produktions- und Verwertungsgesellschaften sowie ihrer vertraglich eng an-

Produktionen auf die verschiedenen Vertriebskanäle zu verteilen. Videokassetten (18%) und Pay-TV (23%) gewinnen dabei als Umsatzträger an Bedeutung, während die traditionellen Vertriebswege des nationalen (35%) und internationalen (12%) Kineinsatzes sowie die Fernsehstrahlung (12%/geschätzte Werte für 1985; aus Medra Perspektiven 10/84) an Bedeutung verlieren. Durch die komplex angelegten, international koordinierten Auswertungsstrategien der «soft ware» Spielfilm können sich die US-Majors beträchtliche Vorteile auch auf

dem europäischen Markt sichern. Sie ziehen es vor, mit eigenen Töchtern auf den Verleihmärkten von Kino und Video präsent zu sein, womit es für einheimische unabhängige Verleiher immer schwieriger wird, an Lizenzen für Filme der A-Kategorie heranzukommen. Beim deutschsprachigen Pay-TV «Te-leclub» ist zur Zeit gar eine 49prozentige Kapitalbeteiligung angelsächsischer Medienkonzerne geplant.

Diese paar Hinweise sollen genügen, um aufzuzeigen, wie unfruchtbar und sinnlos der aufreibende Grabenkrieg zwischen Kino und Fernsehen letztlich ist. Man wird oft den Eindruck nicht los, Cinephile würden das Fernsehen schelten, weil es als Prügelknabe in ihrer Reichweite liegt und das Habhaftwerden eines Sündenbockes sie von der mühsamen Analyse der ökonomischen Verhältnisse im Mediengeschäft entbindet. Wer sich aber auf die Untersuchung dieses Geschäfts einlässt, wird bald einmal die verfehlte Polemik aufgeben. Kein europäisches Land, und schon gar nicht die kleine viersprachige Schweiz, kann sich nämlich den Luxus leisten, der Kolonialisierung von Kino und Fernsehen durch den Import mit geteilten Kräften entgegenzutreten. Mit List und Phantasie wären vielmehr sowohl auf der Ebene der Medienpolitik als auch beim Finanzierungsexperiment jedes einzelnen Schweizer Filmes die beschränkten Mittel so zu nutzen, dass die jeweiligen Stoffe und Themen ihre entsprechende Form und die geeigneten Verteilkanäle zum Publikum fänden.

Verzweigung des Kinofilms

Eine solche Perspektive hat davon auszugehen, dass die elektronischen Medien neue Ver-



teilkanäle von Filmen darstellen, und sie akzeptiert die Entscheidung der Zuschauer, welchen Film sie unter welchen Verhältnissen sehen wollen. Konfrontiert mit einem weitmaschigen und durchlöchernten Kinonetz sowie eingebunden in familiäre oder andere häusliche Verpflichtungen ziehen die meisten Schweizer der Bequemlichkeit halber das «Heimkino» faktisch vor.

Selbstverständlich brauchen wir uns darüber nicht zu strei-

ten, dass durch die Übertragung des Kinofilms auf den Fernsehschirm etwas verlorengeht. Auf der Mattscheibe findet zwangsläufig eine Entsinnlichung statt. Grauwerte und Farbvaleurs können – vor allem in den extremen Bereichen – nur annähernd erreicht werden. Während das Kino verschiedene Formate kennt, kann das Fernsehbild letztlich nur das Normalformat einigermaßen angemessen wiedergeben. Neben dem kleinen Bildschirm und seiner ge-

**Ausgezeichnet mit dem Goldenen Leopardenauge:
Alan Clarks
BBC-Produktion «Contact»**

ringen Detailgenauigkeit und Tiefenwirkung beinhalten aber auch das halberleuchtete Zimmer und die gedämpfte Lautstärke Störungsmöglichkeiten. Der Fernsehzuschauer verhält sich dem Gezeigten gegenüber beiläufiger. Verringert wird dadurch vor allem die Wirkung, um deretwegen spezifische Mittel wie Bewegung, Montage, Farbe, Musik usw. eingesetzt werden. Der Betrachter im dunkeln Kinoraum *erlebt* einen Film, er kann sich einer Illusion hingeben, in Gefühlen und Bildern schwelgen. Demgegenüber sieht der Zuschauer vor dem alltäglichen Möbelstück einen anderen Film als im Kino. Das Fernsehen dokumentiert einen Kinospielefilm. Dadurch wird eine Distanz zum Filmerlebnis geschaffen. Statt sich ins raffinierte Blendwerk zu verlieren, wird zwangsläufig das Zustandekommen der ästhetischen Effekte wahrgenommen, verstärkt wird somit das Bewusstsein der ästhetischen Mittel, welche eine bestimmte Wirkung erzeugen.

Medienpolitik zugunsten von Kino- und Schweizer Film

Eine weitblickende Medien- und Kulturpolitik nimmt die spezifischen Möglichkeiten der jeweiligen Kulturtechnik wahr und sichert dem Kino mit einer angemessenen Sperrfrist seine Position in der Auswertungskaskade für Filme. Medienpolitik hätte zudem der Tendenz entgegenzuwirken, dass der Medienmarkt immer weniger von den einheimischen Herstellern, sondern von «Transportunternehmern» kontrolliert wird, die über die verschiedenen Verteilkanäle die für die internationale Verwertung standardisierte soft-

ware möglichst rentabel verteilen. Eine wirksame Massnahme gegen diese Entwicklung könnte darin bestehen, auf die Einnahmen der kommerziellen «Transporteure» eine nicht zimperliche Abgabe zu erheben, welche dem Schweizer Film zugute käme.

In einer so beruhigten Medienlandschaft könnten schliesslich auch die öffentlichen Fernsehanstalten daran erinnert werden, dass es nicht zu ihren vornehmlichen Aufgaben gehört, mit einer aggressiven und marktgängigen Filmprogrammation möglichst hohe Einschaltquoten zu erzielen, um so den Zutritt von privaten Veranstaltern zu verhindern oder mindestens zu erschweren. Entsprechend dem Bildungs- und Kulturauftrag hätten die mit Gebühren finanzierten Fernsehstationen – neben der zeitverschobenen Dokumentation des aktuellen Kinoangebotes – wieder vermehrt auch Filmen eine Chance zu geben, die über das kommerzielle Kino eher schwer ihr Publikum finden: zum Beispiel experimentelle oder künstlerisch anspruchsvolle Werke sowie Filme aus der Dritten Welt.

Das Fernsehen ist aber nicht nur Verwerter von Spielfilmen, sondern tritt immer stärker auch als ihr Produzent auf. Gian Carlo Bertelli, Direktor der Abteilung TV-Movies, vermutet sogar, dass die in der Europäischen Rundfunk-Union zusammengeschlossenen TV-Anstalten für das europäische Filmschaffen die wichtigsten Investoren darstellen. Nach zögerndem Hinhalten nimmt nun auch die Schweizerische Radio- und Fernsehgesellschaft (SRG) ihre Verantwortung gegenüber dem einheimischen Filmschaffen stärker als früher wahr. Obwohl die SRG mit ihrem umfassenden Programmauftrag und den entsprechenden Kompetenzen

(Gebühren, faktisch weitgehendes Monopol) gerade heute medienpolitisch umstritten ist und ihre Finanzlage als angespannt gilt, hat sie sich in einem Rahmenabkommen mit den Verbänden des Filmschaffens verpflichtet, vorläufig jährlich 2,75 Millionen Franken in den Schweizer Film zu investieren. Dies ist ein hoffnungsvoller Schritt, auch wenn der Beitrag gemessen an der schwierigen finanziellen Situation der Filmemacher keineswegs verschwenderisch ist.

Mittlerweile sind auch die ästhetischen Polemiken zwischen Film und Fernsehen etwas abgeklungen. Auch in den öffentlichen Anstalten hat man erkannt, dass die Chance der Zusammenarbeit gerade nicht im ästhetischen Kompromiss liegt: im amphibischen Film oder im auf die multimediale Verwertbarkeit hin konstruierten Produkt. Im Prinzipiellen unterscheidet man zwischen Stoffen und Formen, die sich primär für den Bildschirm des Heim- und Massenmediums Fernsehen eignen, und solchen für die verschiedenen Leinwandformate der eigenwilligeren und toleranteren Öffentlichkeit des sozialen Ortes Kino. Der Umstand, dass das Fernsehen Filme für das Kino oder den nicht kommerziellen Parallelverleih unterstützt, rechtfertigt sich dabei gerade durch das, was für *ein* Medium besonders interessant und gestaltbar ist und damit dem anderen verschlossen bleibt. In unserem Falle kommt dabei dem Fernsehen die Aufgabe der Hebamme (Mitfinanzierung) und der behelfsmässigen Dokumentation zu, wobei es dem geförderten Film bewusst eine Chance gibt, sein Publikum vor der Ausstrahlung am Bildschirm zuerst im Kino zu finden. Über den Produktionsbetrag von 200 000 Franken hat sich etwa das Fernsehen DRS an dem Wettbe-

werbsgewinner «Höhenfeuer» von Fredi M. Murer beteiligt, den es nach anderthalbjähriger Kinoauswertung in seinem Programm zeigen kann.

Fernsehfilm und -spiele beim TV DRS

Im Gegensatz zu den bloss mit Herstellungsbeiträgen unterstützten Werken werden Fernsehfilme ausschliesslich von einem oder mehreren TV-Veranstalter(n) finanziert. Diese Produktionen werden primär oder ausschliesslich für die Auswertung auf dem Bildschirm gemacht und erhalten durch diesen Gebrauchswert ihre spezifische Eigenart.

Die TV-Movies scheinen eine Programmattung zu sein, die das Fernsehen DRS zur Zeit nicht sonderlich erfolgreich pflegt; jedenfalls sind in den beiden letzten Jahren keine Sendungen dieser Anstalt für den Wettbewerb in Locarno nominiert worden. Ein Grund für die Krise dieser Programmform bei unserem Fernsehen dürfte die Finanzen sein. Ein Teil der ohnehin beschränkten Budgetmittel der Abteilung Dramatik sind durch die Verpflichtungen des Rahmenabkommens mit dem Schweizer Filmschaffen gebunden worden. Zudem ist die Sparschraube vornehmlich bei dieser für den Fernsehfilm zuständigen Abteilung angelegt worden, da entsprechend der zur Zeit geltenden Programmphilosophie die aktuelle Information und die Unterhaltung Schlüsselwerte des DRS-Senders darstellen.

Nachdem Ende der siebziger, anfang der achtziger Jahre die weitsichtigen und damals wohl unterschätzten Initiativen des Abteilungsleiters Max Peter Ammann, das Genre des Fernsehspiels/-films zu pflegen und weiterzuentwickeln, weder bei

den Filmemachern noch bei der Kritik und dem Publikum auf fruchtbaren Boden gefallen sind, herrscht zur Zeit eine Latenzphase. Unter die vier bis fünf jährlichen Eigenproduktionen fallen zwei bis drei, im Rahmen der vorhandenen Kapazitäten auszunutzende Studioaufzeichnungen sowie ungefähr ebenso viele ENG-Produktionen. Die meisten Versuche, mit der leichten und mobilen elektronischen Aufzeichnung neue Fernsehspielformen auszuprobieren, vermögen jedoch nicht zu überzeugen. Jean Pierre Heinzmanns Videofilm «An allem schuld» (in diesem Frühjahr erstmals ausgestrahlt und in Locarno in der Informationsschau gezeigt) ist ein typisches Beispiel für eine spezifische Schwäche der meisten dieser Produktionen. Die ENG-Technik scheint zu einer Art Wirklichkeitsfetischismus zu verführen, indem die Möglichkeiten zur Distanznahme und Verdichtung durch die Fiktion zu wenig genutzt werden und die einzelnen Szenen wie Sprechtheater in realistischem Dekor wirken. Heinzmanns Thesenstück um rechtliche und moralische Fragen der Schuld – ein junger Autofahrer verursacht unter unglücklichen Umständen einen folgenschweren Autounfall – lässt den Betrachter eigenartig unbetroffen.

Amphibischer Film

Beispiele für ästhetisch wenig überzeugende Kompromisse zwischen Kino- und Fernsehfilm liessen sich viele aufzählen. Unter diese Kategorie einzureihen wäre etwa das australische TV-Movie «Queen of the Road» von Bruce Best. Bei dem Verschnitt von Country-Musik und Fernfahrer-Abenteuer ist man nie so sicher, ob man über die Unbeholfenheit der Frau am Steuer



Stan Lathan:
«Go Tell It On the Mountain»

oder die Tucker im Briefmarkenformat, die nie so richtig in Fahrt kommen, lachen soll.

Fernseh- und Kinofilme brauchen aber von ihrer Form her nicht per se Gegensätze zu sein. Immer wieder finden sich Stoffe, die als Filme so gestaltet werden können, dass sie sich ästhetisch überzeugend sowohl auf der Leinwand als auch auf dem Bildschirm sehen lassen können. Berühmte Beispiele für solche amphibischen Filme sind etwa die Oscar-Preisträger «Terms of Endearment» von James Brooks oder «Ordinary People» von Robert Benton. Dasselbe dürfte auch auf die



aber auf der grossen Leinwand erst seine vollen Qualitäten als Zeit- und Sittengemälde entfalten kann.

Kulturvermittlung, Literaturverfilmungen

Fast die Hälfte der Wettbewerbsbeiträge bei den TV-Movies ging auf literarische Vorlagen zurück. Diese Häufung mag in ihrer Ausgeprägtheit zufällig sein, dennoch lässt sich dahinter eine allgemeine Tendenz beobachten. Im negativen Fall steht sie für die Unsitte, auf dem Bildschirm bewährte Kultur zu vermitteln und sich im übrigen einen Deut darum zu kümmern, mit den Mitteln des eigenen Mediums Kultur, Fernsehkultur, zu schaffen. Andererseits kann die Vermittlung von Kulturtraditionen durchaus auch sinnvoll sein. Im Gegensatz zur Ausstrahlung von Kinospielefilmen müssen literarische Vorlagen intensiv für das audiovisuelle Medium bearbeitet werden. Das Resultat einer solchen Übersetzung kann dabei ganz unterschiedlich herauskommen.

Stan Lathan scheint mit der Verfilmung von James Baldwins gleichnamigem Roman *«Go Tell It On the Mountain»* vor allem eine popularisierende Umsetzung beabsichtigt zu haben. Mit konventionellen Mitteln erzählt der Fernsehfilm die religiöse Bekehrung eines schwarzen Jungen. Baldwins Schilderungen der Negergemeinde, die von Armut und dem Geist der Gospels und Spirituals geprägt ist, verkommen allerdings im Film zur herausgeputzten Stafage. Während der Roman durch seine inneren Monologe die Zerrissenheit und Verstocktheit der Figuren darlegt und damit die Voraussetzung schafft, die Dramatik der Bekehrung zu verstehen, wird die innere Wandlung durch die psycholo-

amerikanisch-britische, in Locarno mit dem zweiten Preis für TV-Movies ausgezeichnete Filmkomödie *«Finnegan Begins Again»* von Joan Micklin Silver zutreffen. Die Erzählung einer Begegnung zwischen einem alten, exzentrischen, kurz vor der Pensionierung stehenden Journalisten und einer kaum weniger eigenwilligen Frau mittleren Alters ist in ihrem Ton witzig und nie fürsorglich belehrend. Rasant und geradlinig inszeniert, lebt sie von den frechen Dialogen und den brillanten schauspielerischen Leistungen von Mary Tyler Moore und Robert Preston.

Listig und zugleich unglaublich souverän hat sich Edgar Reitz der Register von Kino und

Fernsehen bedient. Das elfteilige Werk *«Heimat»* (vgl. ZOOM 18 und 19/84; es wurde in Locarno in voller Länge auf der Leinwand gezeigt) erzählt anhand des Schicksals dreier Familien und der Entwicklung eines Dorfes deutsche Geschichte von 1918 bis 1982. Während seiner Ausstrahlung im letzten Herbst haben Woche für Woche zehn Millionen Zuschauer den filmischen Fortsetzungsroman gesehen. Das 16stündige Opus hätte sich in dieser Form wohl kaum herstellen lassen, hätten nicht Filmredakteure beim Fernsehen an dieses waghalsige Unternehmen geglaubt, das wegen seiner Länge für die heutigen Kino-verhältnisse ungewöhnlich ist,

gisch realistisch erzählte, ironisch kaum gebrochene Filmhandlung auf Äusserliches und Nebensächliches reduziert, unter anderem auch auf die Annäherung des labilen Heranwachsenden an den autoritären Stiefvater und Prediger. Falls Zuschauer durch die gutgemeinte Adaption dazu angehalten werden, sich eingehender mit dem authentischen literarischen Zeugnis über das schwarze Amerika zu beschäftigen, dann dürfte dies damit zusammenhängen, dass sie sich mit der unbeholfenen Bravheit dieser Kulturvermittlung nicht zufriedengeben wollen.

Anders verhält es sich mit Tina Rathbornes TV-Kammerspiel *«The Joy, That Kills»*, nach der Novelle *«The Story of an Hour»* von Kate Chopin. Die Vorlage erzählt die Geschichte einer Frau, die eines Herzleidens wegen auf Geheiss ihres Mannes das Haus nicht verlassen darf. Rathborne scheint bei ihrer filmischen Umsetzung vor allem an der atmosphärischen Schilderung dieses behüteten, goldenen Käfigs gelegen zu sein. Historisch situiert im kreolischen Milieu von New Orleans anno 1877 wird die Mode mit den zugeknöpften Kostümen und den steifen Umgangsformen zu einem Sinnbild für eine lebensfeindliche Welt, in der die vitalen Kräfte absterben oder in die Krankheit abgedrängt werden. In einem präzise choreografierten Ballett umtänzeln sich auf engem Raum die Figuren, ohne je zueinander zu kommen. Die gezügelten, vom Ehemann manipulierten Ausbrüche der Frau in die Phantasie sowie schliesslich die vermeintliche grosse Wende bringen gerade soviel Bewegung und Hoffnung in dieses Grab vor dem Tod, dass man im aufgelösten und leidenden Gesicht der Frau immer auch einen Schimmer jener Energie wahrzunehmen ver-

meint, die dieses Korsett zerreißen könnte. Die künstlerisch beherrschte Studie entpuppt sich dabei als ein hermetisches Kleinod, welches sich wie spielerisch dem haschenden Blick des TV-Konsumenten entzieht und dennoch optimal die Möglichkeiten der Fernseh dramaturgie nutzt.

Journalistische Gebrauchsfilm

Unter den Fernsehfilmen und -spielen weit verbreitet sind die themenzentrierten Gebrauchsstücke. Das Genre greift meist aktuelle Probleme auf und verpackt sie in eine griffige Story. Die diesjährige Locarneser Auswahl der TV-Movies vermochte dabei eindrücklich aufzuzeigen, wie vor allem US-Fernsehsationen ausgiebig und schnell auf Themen reagieren, die die Öffentlichkeit beschäftigen:

- Strahlenwirkungen einer gezündeten Atombombe auf die Zivilbevölkerung: *«Testament»* von Lynne Littman
- Probleme der Wirtschaftskriminalität, nachempfunden dem Fall Stanley Adams, in *«A Song for Europe»* von John Goldschmidt
- das *«real-life-drama»* des Nuklearphysikers und unermüdeten Kämpfers für die Menschenrechte in der Sowjetunion, Andrei Sakharov, in John Goldschmidts *«Sakharov»*
- Verlauf des heute als unheilbar geltenden Alzheimer-schen Leidens, das kürzlich in den USA auch als Krankheit des Jahrhunderts bezeichnet wurde, sowie die hilflosen Reaktionen der Umwelt auf die, von dieser Hirnleistungsschwäche betroffenen, Patienten: *«Do You Remember Love»* von Jeff Bleckner
- Sexuell missbrauchte Kinder in *«Kids Don't Tell»* von Sam O'Steen

- geschlagene Frauen in *«The Burning Bed»* von Robert Greenwald
- Resozialisierung eines entlassenen Strafgefangenen: Peter H. Hunts *«The Parade»*
- suizidgefährdete Jugendliche und Schuldgefühle bei den hinterbliebenen Familienangehörigen in Warris Hussein's *«Surviving»*.

Die journalistischen Gebrauchsfilm sind insofern fernsehspezifisch, als sie sich auf das Programmumfeld einrichten. Sie bilden tendenziell ein publizistisches Genre, das sich in seiner Form der Forderung der Zeit nach möglichst schneller Wiedergabe der grösstmöglichen Menge von Information anpasst. Um ein grosses Publikum erreichen zu können, erfordern diese Filme von den Zuschauern keine grossen Rezeptions- und Interpretationsleistungen. Es wird jeweils nur soviel Wirklichkeit in die Story verpackt, wie es für die Exposition des recherchierten Problems notwendig ist. Psychologisch realistisch und ohne Umschweife erzählt, beinhalten die Geschichten klare Botschaften. Indem die Wirklichkeit in überschaubare Problemfelder parzelliert wird, strahlen vor allem die amerikanischen Fernsehfilme jenen Optimismus aus, der vorgibt, die angeschnittenen Fragen auch lösen zu können. Die mitunter durchsichtig und schematisch konstruierten Filme bleiben somit ohne Geheimnis. Im Gegensatz zur Originalität von Autorenfilmen, bei denen über Jahre persönliche Vorlieben für Stoffe und Motive heranreifen und ihre künstlerische Bearbeitung sich zu einem Stil entwickelt, sind diese Fernsehfilme ganz ihrem Gebrauchswert verpflichtet. Für ihre Funktion, einem breiten Fernsehpublikum aktuelle Lebens- und Orientierungshilfe zu bieten, mag also der ästhetisch

bescheidene Anspruch durchaus kongenial sein. Wie weder das philosophische Essay noch der Roman den Zeitungsartikel ersetzen, so haben neben dem Autorenfilm auch journalistisch geprägte fiktive Formen ihren Platz.

Politisches Engagement

Ein äusserst geglücktes Beispiel für ein journalistisches Gebrauchsstück stellt der deutsche Wettbewerbsbeitrag *«Die Abschiebung»* von Marianne Lüdcke dar. Im Gegensatz zu den meisten amerikanischen TV-Movies greift er nicht nur private Probleme auf, sondern lässt Figuren in die gesellschaftliche Wirklichkeit eingreifen und politische Verantwortung übernehmen. Die biedere Familie eines Beamten wird durch die beherzte Tat ihrer 18jährigen Tochter herausgefordert. Sie heiratet einen politisch verfolgten Kurden, damit dieser von den deutschen Behörden nicht in die Türkei abgeschoben und der Folter und dem wahrscheinlichen Tod ausgeliefert werden kann. Obwohl dieser Plan schliesslich scheitert, rechnet die Regisseurin nicht überheblich mit ihren kleinbürgerlichen Figuren ab, sondern gibt ihnen eine Chance, indem sie gegen das effiziente Funktionieren der Behörden sowie gegen den schweigenden Konformismus der Mitbürger aufbegehren und damit eine moralische Integrität gewinnen können. Für die Zuschauer werden die Helden zu Identifikationsfiguren, welche zwar noch zu schwach sind, das Unrecht aufzuhalten, durch die kritisch solidarische Nacherzählung des Vorfalles, der in ähnlicher Weise tatsächlich vorgekommen sein soll, wird für den Betrachter allerdings hinlänglich klar, dass er in die Entscheidung gerufen ist und es aussichtsrei-

che Handlungsmöglichkeiten gibt.

Anders als in den dialogreichen Gebrauchsstücken nimmt der Brite Alain Clarke in seiner BBC-Produktion *«Contact»*, die von der Jury mit dem Goldenen Leopardenaugen ausgezeichnet wurde, zu einem aktuellen militärischen Konflikt Stellung, der, weil er schon so lange anhält, bei uns kaum mehr jemanden zu interessieren vermag: zum schwellenden Krieg in Nordirland. Ohne irgendwelche politischen Rücksichten verfasst Clarke einen eigenwilligen filmischen Kommentar. In seinem wortkargen Essay schildert der Autor, der selbst als britischer Soldat in Nordirland gedient hat, wie eine Gruppe junger, zum Teil noch kindlich wirkender englischer Soldaten in einem ebenso alltäglichen wie absurd anmutenden Krieg zermürbt wird. Die Figuren werden dabei nur wage charakterisiert. Es geht Clark vor allem um die Schilderung jener absurden, aber mörderischen Atmosphäre, in der Verfolger und Verfolgte in jeder Sekunde ihre Rollen wechseln könnten. Durch die ausschliesslich subjektive, respektive halbsubjektive Kamera werden die Zuschauer in das Geschehen hineingezogen. Ihnen wird bis zum Ende kein Überblick und keine Distanz zugestanden. Sie durchleiden die physischen Strapazen der Patrouille, die überraschenden Wechsel von langen Märschen und dramatisch angespannten Situationen lassen jedes Knistern in der täuschenden Landschaftsidylle zur Bedrohung werden. Indem der Film die brutalisierende Wirkung dieser Extremsituation erlebbar macht, entwickelt er sich zu einem auf-sässigen Experiment. Dass dieses antimilitaristische Pamphlet ausgerechnet an einem für England zentralen Konflikt abgehandelt wird – dessen Brisanz die-

sen Sommer noch zur Absetzung einer Reportage durch den politischen Druck des Innenministers und zu einer entsprechenden Empörung in der Öffentlichkeit geführt hat –, mag nicht nur für Schweizer Zuschauer, die sich eines betulicheren Umgangs mit brisanten Themen gewohnt sind, erstaunen. Mittels Fiktion lässt sich wohl noch einiges aussagen, was durch die dokumentarische Darstellung nicht mehr möglich wäre. ■

KURZ NOTIERT

Regionales Fernsehen im Raum Bern?

rgb. Der Vorstand der Radio- und Fernsehgenossenschaft Bern (RGB) hat den Bericht der Arbeitsgruppe Berner Regionalfernsehen diskutiert, die von der RGB im Frühling 1985 eingesetzt worden ist. Die Arbeitsgruppe hatte den Auftrag, die Voraussetzungen und Rahmenbedingungen abzuklären, unter denen regionales Fernsehen im Raum Bern innerhalb einer vierten Senderkette der SRG veranstaltet werden kann. Über ein mögliches Berner Modell wird die RGB die Öffentlichkeit nach Bereinigung der Unterlagen in der zweiten Septemberhälfte orientieren. Auf diesen Zeitpunkt hin soll auch eine breitangelegte Vernehmlassung eingeleitet werden. Im weiteren wählt der RGB-Vorstand Dr. Hans Lang, ehemaliger Ressortleiter Nachrichten von Radio DRS, zum neuen Präsidenten der Berner Stiftung für Radio und Fernsehen. Dr. Lang wird damit Nachfolger von alt Radiodirektor Max Bolliger. Als neues Mitglied des Stiftungsrates wurde Rose-Marie Sewer (Sitten) gewählt.

AZ
3000 Bern 1



Die führende Fachbuchreihe für alle Medienschaffenden:

Schriften zum Medienrecht

Herausgegeben von

Prof. Dr. Manfred Rehbinder, Zürich und PD Dr. Wolfgang Larese, Zürich

- Band 1** **PD Dr. Wolfgang Larese** *Urheberrecht in einem sich wandelnden Kulturbetrieb.* Eine vergleichende Untersuchung der Urheberrechtsordnungen Frankreichs und der Schweiz. 1979, 320 Seiten, gebunden, Fr. 86.–/DM 94.–
- Heft 2** **Prof. Dr. Manfred Rehbinder** *Internationale Bibliographie des Film- und Fernsehrechts.* 1979, 231 Seiten, broschiert, Fr. 76.–/DM 83.–
- Heft 3** **Dr. Hans Peter Lange** *Der Lizenzvertrag im Verlagswesen.* 1979, 120 Seiten, broschiert, Fr. 42.–/DM 48.–
- Heft 4** **Dr. Christian Grün** *Die zeitliche Schranke des Urheberrechts.* 1979, 128 Seiten, broschiert, Fr. 42.–/DM 48.–
- Heft 5** **Prof. Dr. Manfred Rehbinder / Dr. Roland Grossenbacher** *Schweizerisches Urhebervertragsrecht.* 1979, 108 Seiten, broschiert, Fr. 38.–/DM 43.–
- Heft 6** **Dr. Hans Rudolf Wittmer** *Der Schutz von Computersoftware – Urheberrecht oder Sonderrecht?* 1981, 179 Seiten, broschiert, Fr. 62.–/DM 68.–
- Heft 7** **Dr. Roland Fux** *Die Rechtsgrundlagen der Programmaufsicht des Bundes über den Rundfunk.* 1982, 195 Seiten, broschiert, Fr. 62.–/DM 68.–
- Heft 8** **Dr. Felix Christen** *Die Werkintegrität im schweizerischen Urheberrecht.* 1982, 200 Seiten, broschiert, Fr. 65.–/DM 72.–
- Heft 9** **Dr. Nobert P. Flechsig** (Herausgeber) *Rechtspolitische Überlegungen zum Urheberstrafrecht in Deutschland, Österreich und der Schweiz.* Beiträge von Dr. N. P. Flechsig, Dr. E. Hefti, Dr. M. Walter und B. Rochlitz. 1982, 98 Seiten, broschiert, Fr. 30.–/DM 33.–
- Heft 10** **Dr. Christoph Schmid** *Gratisanzeiger und Pressewettbewerb.* 1983, 304 Seiten, broschiert, Fr. 56.–/DM 63.–
- Band 11** **100 Jahre URG** *Festschrift zum einhundertjährigen Bestehen eines eidgenössischen Urheberrechtsgesetzes.* 1983, 431 Seiten, gebunden, Fr. 130.–/DM 150.–
- Heft 12** **Dr. Manfred Hunziker** *Immaterialgüterrechte nach dem Tode des Schöpfers.* 1983, 310 Seiten, broschiert, Fr. 58.–/DM 68.–
- Heft 13** **Dr. Beat Reinhart** *Die Abgrenzung von freier und unfreier Benutzung im schweizerischen Urheberrecht.* 1985, 188 Seiten, broschiert, Fr. 39.–/DM 45.–

Zu beziehen bei:

BUCHSTÄMPFLI

Postfach 263, CH-3000 Bern 9, Telefon 031/2371 71