

Spielfilm im Fernsehen

Objektyp: **Group**

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

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

Heft 2

PDF erstellt am: **22.07.2024**

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.

Nun muss ich noch eine klärende Vorbermerkung anbringen, die hoffentlich ein weitverbreitetes Missverständnis beheben kann: Es handelt sich bei den Grundbegriffen der Filmkunde nicht um eine sogenannte «*Filmsprache*» (vgl. etwa Feusi, S.36 ff.), denn dieser Begriff sollte meines Erachtens den wirklich sprachwissenschaftlichen, linguistischen Bemühungen um eine Filmtheorie vorbehalten bleiben, wie sie etwa Christian Metz, ein französischer Linguist, und andere aufzustellen suchen (vgl. Walter Höllerer, Hrsg., Zeichensystem Film, in: Sprache im technischen Zeitalter, Nr.27/1968, Kohlhammer, Stuttgart). Uns geht es hier jedenfalls nicht um eine Theorie der audiovisuellen Ausdrucksmittel des Films in Analogie zu der Wissenschaft von der (gesprochenen und geschriebenen) Sprache, sondern wir wollen viel bescheidener vorerst einmal die filmtechnischen Begriffe und Zusammenhänge, wie sie eben bei der Filmherstellung eine Rolle spielen, ordnen und zu verstehen versuchen: Etwas übertreibend könnte man sagen, es gehe uns vielmehr um eine «*filmtechnische Metasprache*», mit deren Hilfe wir besser über das Medium selber sprechen und schreiben können, als um die Theorie der «*Filmsprache*».

Zuerst ordnen wir nun den Herstellungsprozess eines Films (von der Produktion zur Projektion) in sechs grosse Teilgebiete der filmtechnischen Grund-

begriffe ein, wobei wir einmal zwischen Bild und Ton unterscheiden, die ja getrennt aufgenommen und bearbeitet werden, und nach der Verarbeitung durch Montage und Mixage bei der Vorführung auch über verschiedene Systeme an unsere beiden wichtigsten Sinnesorgane, Augen und Ohren, gelangen. Die sechs so gewonnenen Oberbegriffe können wie in Schema 1 chronologisch geordnet werden.

folgendermassen ordnen:

Auf jeder dieser Stufen werden verschiedene Apparate benutzt (die fünf wichtigsten stehen in Klammern), die je – bis auf das Kopierwerk – einem bestimmten Oberbegriff zugeordnet sind. Die *Produktion* umfasst eigentlich die vier folgenden Oberbegriffe mit, wir werden unter ihr jedoch die auf der Vorbereitungsstufe wichtigen Begriffe und Leute zusammenfassen. Wenn wir im weiteren die Zwischenstufe des *Verleihs* ausklammern, will das nicht heissen, dass diese Stufe weniger bedeutsam für das Kino sei, ganz im Gegenteil; aber wir werden die Probleme dieser Zwischenstufe gesondert behandeln und in dieser Folge einstweilen ausser acht lassen.

Bei einem weiteren Schritt wollen wir den jeweiligen Oberbegriffen weitere Gruppierungen zuordnen, die uns ein Gerüst für die später folgenden Erläuterungen geben (siehe Schema 2).

Urs Etter

sant sind, aber für weniger differenzierende Augen sich kaum von der Fernsehinformation unterscheiden, ausser dass sie scheinbare Objektivität für sich beanspruchen, wie jene. Der politische Kampf um ein autonomes Jugendhaus, der Krawall von Zürich, wirbelte so viel abgestandenes Wasser im stillen Teil unserer Gesellschaft an die Oberfläche, dass der Gestank über Monate anhielt und so die seltene Möglichkeit gab, sehr viel Material zu sammeln. Das Charakteristikum des Dokumentes ist: lange Dauer und Wiederholungen. Es wurde nur in dem Ausmass benützt, um jeweils als Beweis der Existenz, als Überzeugungsfaktor zu dienen, um möglichst oft der Form der Agitation Platz zu machen. Die Agitation aber läuft Gefahr, zu blutleerer ideologischer Phrasendrescherei zu werden. Sie benötigt daher das Dokument als sinnlich fassbaren Grund. Der Film ‚Krawall‘ ist ein klares politisches Engagement für die ‚Junge Linke‘ und mit dem Ziel entstanden, kultur- und gesellschaftspolitisches Bewusstsein wecken zu können.»

An den Solothurner Filmtagen wurde von interessierten Besuchern, Filmschaffenden und Filmkritikern eine Resolution gefasst, wonach der Film «Krawall» auch am Schweizer Fernsehen gezeigt werden solle, was die «Weltwoche» mit den Worten kommentierte: «Die von Hassler zusammengetragenen Dokumente gehören an die Öffentlichkeit, in der hoffnungsfrohen Annahme, sie möge sich unvoreingenommen zeigen.» Ob die Öffentlichkeit dies tun wird, bleibt fraglich. «Krawall» ist – bei aller Anerkennung seiner filmischen und dokumentarischen Qualitäten – ein Pamphlet, das wohl weniger der Unvoreingenommenheit als dem Widerspruch, ja der Auflehnung ruft, dies besonders in bürgerlichen Kreisen. Eine Gesellschaft, deren Fundamente Kapitalismus, freie Wirtschaft, Ruhe und Ordnung sind, wird gegen diesen Film protestieren müssen, falls sie ihr eigenes Todesurteil nicht bereits selber unterzeichnet hat. Wir denken dabei vor allem an den Schluss des Filmes, der den sonst so aufschlussreichen Film zum naiven maoistischen Propagandaschinken herabmindert. Man darf der Diskussion, die sich der Vorführung des Filmes anschliesst und an der auch der Autor teilnimmt, mit Spannung entgegensehen.

21. Januar, 20.15 Uhr, ARD

Liebelei

Spielfilm von Max Ophüls

Im kaiserlichen Wien der Jahrhundertwende lernt ein Dragonerleutnant die Tochter eines Musikers kennen. Zwischen den beiden entwickelt sich eine tiefe Zuneigung. Der Leutnant bricht daraufhin mit der Frau eines Barons, mit der er ein Verhältnis hatte; ausgerechnet zu diesem Zeitpunkt erfährt der Baron von der Liaison und führt ein Duell her-

SPIELFILM IM FERNSEHEN

21. Januar, 21.10 Uhr, DSF

Krawall

Ein Filmbericht von Jürg Hassler

Im Dezember vergangenen Jahres wurden die Urteile im Prozess gegen Teilnehmer am sogenannten «Zürcher Krawall» gefällt. Es gab Schuld- und Freisprüche, und die einen wie die andern wurden recht verschieden kommentiert, je nach Blickpunkt und Sympathien. Der Prozess hat noch einmal an ein unerfreuliches und ungemütliches Kapitel in Zürichs Lokalgeschichte erinnert, die hier in den Sog weltweiter gesellschaftlicher und ideologischer Spannungen geriet: an den «heissen Sommer» des Jahres 1968. Damals forderten Zürcher Jugendliche ein autonomes Jugendzentrum (das ihnen inzwischen in fragwürdigster Form mit dem «Bunker» unter dem Lindenhof zugehalten wurde und

nun wieder entzogen werden soll). Weil sie hierfür das sogenannte «Globus-Provisorium» am Hauptbahnhof beanspruchten, kam es zur Auseinandersetzung mit den Behörden und schliesslich mit der Polizei. Der Konflikt gipfelte in einer regelrechten Strassenschlacht, auf die beide Parteien wenig stolz sein können. Auch das gerichtliche Nachspiel ist kein Ruhmesblatt, weder für die eine noch für die andere Seite.

Jürg Hassler (32), Schweizer Jungfilmer, der zuerst als Bildhauer, Steinmetz und Reporter tätig war, hat die Ereignisse des Zürcher Krawalls und ihre späteren Ausläufer im Bericht «Krawall» festgehalten. Dabei war es Hassler nicht um Objektivität, nicht um blosser Dokumentation zu tun, sondern bewusst um Agitation. An den 5. Solothurner Filmtagen von 1970 wurde der 90 Minuten lange Bericht wie folgt annonciert: «Es existiert eine grosse Zahl von Untergrundfilmen im Wochenschaustil, die für politisch Bewusste als Dokumente interes-



«Krawall»: ein Filmbericht von Jürg Hassler über die Globus-Unruhen in Zürich

bei. In diesem Zweikampf fällt der Leutnant, die Musikertochter nimmt sich das Leben, als sie von seinem Tod erfährt. Max Ophüls drehte diese melancholische Liebesgeschichte in einer Welt unzeitgemässer Formen und beginnender Auflösung frei nach dem gleichnamigen Theaterstück von Arthur Schnitzler, bevor er Deutschland 1933 verlassen musste. Er konnte dabei mit einem Aufgebot künftiger Stars und damals schon bekannter Darsteller wie Magda Schneider, Luise Ulrich, Olga Tschechowa, Wolfgang Liebeneiner, Paul Hörbiger und Gustaf Gründgens arbeiten. «Liebele» (1932) zeigt schon fast alle Qualitäten, die den Regisseur von «Der Reigen», «Le Plaisir» und «Lola Montez» später berühmt machten. Die Liebestragödie wird bei ihm zur Tragödie des Unzeitgemässen überhaupt, zur Tragödie der Widersprüche zwischen überholten Formen und Gefühlen. Die atmosphärische Faszination späterer Ophüls-Filme ist hier schon in hohem Masse spürbar. Max Ophüls stammte aus Saarbrücken, wo er 1902 als Sohn einer angesehenen Kaufmannsfamilie geboren wurde. Er versuchte sich zunächst als Schauspieler, ehe er zur Regie umsattelte, ein Entschluss, der ihm den Weg zum Weltruhm eröffnete. 1957 erlag er während einer Regieverpflichtung am Hamburger Schauspielhaus einem Herzleiden.

23. Januar, 22.50 Uhr, ARD

Schritte ohne Spur

«A double tour» von Claude Chabrol

In einer begüterten Familie auf dem Lande bestehen seit langem starke Spannungen, die nur mühsam hinter ei-

ner Fassade bürgerlicher Wohlständigkeit verborgen gehalten werden. Als der Hausherr nicht mehr gewillt ist, seine Beziehungen zu seiner Geliebten zu verhehlen, wird diese plötzlich ermordet. «A double tour» (1959) ist der dritte Spielfilm von Claude Chabrol, im Stil und im dramatischen Handlungsablauf ein unverkennbarer Vorläufer von «Que la bête meure» und «Le boucher». Unbefriedigte Bedürfnisse, moralisierende Engherzigkeit und entleerte Konventionen bestimmen hier ein bürgerliches Milieu, aus dessen Schoss das Verbrechen entspringt.

Claude Chabrol, dessen Debütfilm «Le Beau Serge» 1958 den Beginn der «Neuen Welle» mitbestimmte, zeigt sich in diesem früheren Film als Bewunderer Hitchcocks und Fritz Langs. Die eigene Handschrift, an den späteren Filmen immer ausgeprägter ablesbar, ist jedoch schon deutlich erkennbar. Auch der bisher letzte Chabrol-Film «La rupture» wird zu einem späteren Zeitpunkt im Deutschen Fernsehen ausgestrahlt werden.

26. Januar, 22.30 Uhr, ZDF

Othon

Ein Film von Jean-Marie Straub und Danièle Huillet

Nach «Othon», dem weitgehend unbekanntem Spätwerk von Pierre Corneille (1606–1684), entstand im Sommer 1969 auf dem Palatinhügel und in den Gärten der Villa Doria in Rom Jean-Marie Straubs fünfter Film «Les yeux ne veulent pas en tout temps se fermer ou peut-être qu'un jour – Rome se permettra de choisir à son tour», sein erster Film in französischer Sprache. Seine bisherigen Filme «Machorka-Muff», «Nicht versöhnt», «Chronik der Anna Magdalena Bach», «Der Bräutigam, die Komödiantin und der Zuhälter» waren alle in Deutschland entstanden und hat-

ten durchwegs ein starkes Pro und Kontra bei Presse und Publikum hervorgerufen. Die Aufführungen von «Othon» in Cannes, Venedig, Mannheim zeigten deutlich, dass auch diesmal eine entschiedene Polarisierung der Meinungen zu erwarten ist. Wenn man Straubs «Othon» als historischen unverbindlichen «Kulturfilm» verstehen wollte, so wäre dies ein arges Missverständnis. «Othon» ist für Straub eine Art Lehrstück über den Opportunismus, über den Opportunismus der Herrschenden, die die Macht besitzen und missbrauchen. «Othon» ist nach Straub aber vor allem ein Film «über die Abwesenheit des Volkes in der Politik». Dabei drückt der von ihm gewählte Titel des Films, ein Zitat von Corneille, die Hoffnung aus, dass sich dies eines Tages ändern werde: «Die Augen wollen sich nicht jederzeit schliessen, oder vielleicht wird sich Rom eines Tages erlauben, selbst zu wählen.» Um den aktuellen Bezug zu der heutigen Wirklichkeit sichtbar zu machen, hat Straub die Handlung auf den Palatinhügel verlegt, wo im Hintergrund der brandende Verkehr des heutigen Roms optisch und akustisch allgegenwärtig ist. Es wird zwar in Kostümen des alten Roms gespielt, aber die Darsteller sind überwiegend Laien, die als Nichtfranzosen den Text von Corneille mit dem Akzent ihrer eigenen Sprache sprechen, dabei vom Regisseur in dreimonatiger Probezeit zu virtuoseren Sprechmaschinen hochgezüchtet. Das Ergebnis ist fern dem kunstvollen Sprechstil der Comédie Française, sowie es Straub überhaupt darum geht, alles was Kunst, insbesondere Filmkunst, im herkömmlichen Sinne ist, aus seinen Filmen auszutreiben. Die ausschliessliche Benutzung von Originalton ist bei seinem Streben nach Kunstlosigkeit und Authentizität eine logische Konsequenz, und es ist daher verständlich, wenn er sich gegen jede Nachsynchronisierung seines Films wendet. Othon wird daher mit dem Originalton, in französischer Sprache gesendet, jedoch mit deutschen Untertiteln versehen (nach der Übersetzung von Herbert Linder).

29. Januar, 20.15 Uhr, ARD

Zeit der Ratlosen

Der junge Münchner Filmemacher Nick Wagner zog aus, um ein deutsches «Groupie» zu suchen – ein Mädchen, das die Pop-Musik liebt und mehr noch die Typen, die sie machen, und das erotische Erlebnisse mit den Idolen sammelt wie andere Leute ihre Schallplatten. Doch statt eines Groupie fand der Filmemacher Nick Wagner das Mädchen Eva, dessen Lebensstil und Lebensgefühl ihm bald sehr viel mitteilenswerter erschienen.

Eva, Lehrerstochter aus Hamburg, ist vielleicht irgendwann einmal ein Groupie gewesen, aber mit 23 hat sie das inzwischen hinter sich – wie auch manches andere: ein bisschen Studium, ein bisschen politischen Protest, ein bisschen Hasch. Sie hat alles ausprobiert und ist im Grunde so ratlos wie zuvor. Mit anderen jungen Leuten hat sie sich in einem Freiraum der Gesellschaft angesiedelt – ohne Beruf und sogenannte Pflichten, ohne Ehrgeiz und soziale Sicherheit. Sie hat kaum Kontakt zu ihrer bürgerlichen Umwelt, der sie mit modisch gewordenen Vokabeln Leistungs- und Konsumzwang vorwirft und den romantischen Traum von einem Leben voll menschlicher Wärme und ohne Zwang gegenüberstellt. Der Film von Nick Wagner schildert die merkwürdig freischwebende Existenz dieses Mädchens, seine Ansichten und Sehnsüchte.

Wo Eva lebt, ist belanglos; zufällig ist es München. Die Frage, wie lange sie so leben wird, vermag der Film nicht zu beantworten, und ihr selbst ist es gleichgültig: «Wie soll ich wissen, was sein wird, wenn ich 30 bin?» Die viel wichtigere Frage, wie viele andere junge Menschen so zu leben versuchen wie sie und warum, muss an unsere Gesellschaft weitergegeben werden.

29. Januar, 20.20 Uhr, DSF

Mischehen und Rassenwahn

Zum amerikanischen Spielfilm «One Potato, Two Potato»

Larry Peerce (40) ist von der Television zum Film gekommen. Mit seinem Regieerstling «One Potato, Two Potato» fiel er 1964 am Filmfestival von Cannes auf. Damals schrieb Heinrich Burckhardt in der «National-Zeitung»: «Am Schluss des amerikanischen Films «One Potato, Two Potato» gab es stürmischen Beifall. Dem Kundigen allerdings war klar, dass dieser überbordende Applaus vor allem dem sentimental Gehalt des Filmes und weniger seinen Qualitäten oder der These, die verfochten wurde, gehörte. Beides aber hätte, so möchte ich gleich beifügen, diesen Beifall in gleichem Masse verdient.» Ein paar Jahre später

fiel Peerce dem Publikum und den Kritikern erneut durch einen Aussenseiterfilm auf, den der Regisseur durch TV-Arbeiten finanzierte – durch den raffiniert gemachten Thriller «Incident». In «One Potato, Two Potato» geht es um die Tragik der Kinder, die aus Mischehen stammen, aber auch um den Rassenwahn. Am Beispiel eines Kindes, das zur Scheidungsweise und damit zum Streitobjekt zwischen Angehörigen verschiedener Rassen wird, entwerfen die beiden Autoren des Drehbuchs, Raphael Hayes und Orville H. Hampton, ihre exemplarische Story mit ebensoviel menschlichem Feingefühl wie Unerbittlichkeit. Die Grundzüge der Fabel haben sie sechs Gerichtsfällen aus den USA entnommen, die sie zusammenfassten. Ein geschiedener Mann fordert von seiner früheren Frau – einer Weissen, die jetzt mit einem Neger verheiratet ist – sein Kind zurück. Obgleich das Kind, das seinerzeit mit zureichenden Gründen der Mutter zugesprochen wurde, in der neuen Familie bestens aufgehoben ist und seinen Stiefvater liebt, verfügt das Gericht nunmehr seine Rückkehr zum leiblichen Vater. Rassegründe geben den Ausschlag. Sind es gute Gründe? Wir verweisen im übrigen auf die ausführliche Kritik in «Film + Radio», Nr. 25, S. 3, 1964.

31. Januar, 15.50 Uhr, ZDF

Ich bin zwei Jahre alt

Japanischer Spielfilm von Kon Ichikawa

Taro ist das einzige Kind seiner Eltern; aber er findet, dass Vater und Mutter sich trotzdem nicht genügend um ihn kümmern. Warum zum Beispiel muss Vater jeden Morgen ins Büro? Könnte er nicht zu Hause arbeiten wie die Mutter? Und Taro findet es auch sehr seltsam, dass Vater und Mutter nicht die geringste Begeisterung zeigen, wenn er nachts, hellwach, mit ihnen spielen möchte. Trotz aller Einschränkungen jedoch möchte Taro ungerne auf Vater und Mutter verzichten. Und als er im Zoo beide aus den Augen verliert, da greift ihm dieser drohende Verlust doch sehr ans Herz. Eines Tages ergibt sich eine grosse Veränderung in Taros Leben: Die ganze Familie zieht aus der engen Mietwohnung aus und wohnt fortan zusammen mit der Grossmutter in einem Haus in der Vorstadt. Taro begrüsst diese Veränderung aus ganzem Herzen. Vor allem hat man dort mehr Bewegungsfreiheit; und ausserdem haben Grossmütter eine überaus schätzenswerte Eigenschaft – sie sind zwar auch Erwachsene, aber sie spielen fast genauso gern wie Kinder. Taro liebt seine Grossmutter; und darum bedauert er es auch, als Mutter ihm sagt, dass Grossmutter auf eine sehr, sehr weite Reise gegangen ist. Aber ob man da gleich so schrecklich weinen muss wie die Mutter..? Der japanische Regisseur Kon Ichikawa ist vor allem durch seinen Film «Nobi»

bekannt geworden, in dem er mit entnervendem Realismus die Brutalität des Krieges denunziert. Von einer ganz anderen Seite zeigt sich Ichikawa nun mit dem Film «Ich bin zwei Jahre alt» (1962), der die Abenteuer und Erlebnisse eines zweijährigen Jungen schildert und den Alltag einer japanischen Familie gleichsam mit den Augen dieses Kindes sieht. Das ist auf angenehme Weise unterhaltsam und oftmals rührend; aber es ist gleichzeitig auch mehr als das. Denn es gelingt Ichikawa durchaus, hier deutlich zu machen, welche Bedeutung scheinbar nebensächliche Erlebnisse im Leben eines Kindes gewinnen können. Das Drehbuch schrieb – nach Werken von Michiko Matsuda – Ichikawas Frau, die unter dem Namen Natto Wado eine angesehene japanische Drehbuch-Autorin ist. Und als «sachverständige Beraterin» fungierte die damals dreijährige Tochter des Regisseurs.

1. Februar, 21.00 Uhr, ZDF

Unentdeckter Kriminalfilm

«Les Goggles» von Lucien Deroisy

Als zweiten Beitrag einer Reihe von bisher unentdeckten Kriminalfilmen stellt das ZDF den belgisch-französischen Spielfilm «Ein Tag zuviel» von Lucien Deroisy aus dem Jahre 1968 vor. Dieser Film entstand nach Alain Robbe-Grillet's erstem Roman «Les Goggles», der unter dem deutschen Titel «Ein Tag zuviel» erschienen ist. Robbe-Grillet schrieb diesen Roman nach den Regeln der Detektiv-Literatur, was Literaturkritiker allerdings nicht hinderte, ihn als «Anti-Kriminalroman» zu bezeichnen. Regisseur des Kriminalfilmes «Les Goggles» ist der Belgier Lucien Deroisy. Als Spielfilm-Regisseur trat er bisher nicht hervor, obwohl er, vom Filmjournalis-

Bernie Hamilton spielt in «One Potato, Two Potato» Julies zweiten Mann



mus kommend, bereits seit den späten dreissiger Jahren in der Filmbranche tätig ist. Seit 1947 hat Deroisy eine grosse Zahl von Kurzfilmen meist dokumentarischen Charakters gedreht, von denen einige auf internationalen Festivals, z. B. in Cannes und Venedig, preisgekrönt worden sind. Er gründete die belgische Produktionsfirma SOFIDOC, die von 1947 bis 1966 nur Kurzfilme herstellte, dann 1967 den belgisch-niederländischen Spielfilm «Monsieur Hawarden» und 1968 «Les Gomme» mitproduziert hat.

Lucien Deroisy hat sich mit grosser Gewissenhaftigkeit bemüht, die Absichten des Romanautors Alain Robbe-Grillet auch filmisch zu verwirklichen. So sind die Eigenarten des Romans in dem Film «Les Gomme» wiederzufinden. Wenn die Literaturwissenschaftlerin Gerda Zeltner-Neukomm zu Robbe-Grillet's ersten Romanen erklärt, die Dinge seien «da in einem rein oberflächhaften Panorama» und hätten «keine Bedeutung mehr, sondern nur noch eine abso-

lute Gegenwart», so treffen diese Formulierungen auch die Atmosphäre des Films. Denn die Strassen, Treppen und Häuser einer bizarren belgischen Kleinstadt sind darin auf eine so bezwingende wie unzugängliche Weise gegenwärtig, und Gegenstände, wie ein Radiergummi mit der Aufschrift «Ödipus», scheinen die Hauptfigur Wallas, einen Polizeiinspektor, zwanghaft vorwärtszutreiben.

In dieser verschlossenen Dingwelt erscheinen die «Menschen ohne Tiefe und ohne Subjektivität... Eine Geschichte erhalten sie, indem sie – wahrscheinlich – einen Mord begehen. Er wird nur im Spiegelbild der Gegenstände nahegelegt. Wir kennen weder seine Beweggründe noch seine Etappen oder Gebärden. So ist es, als sollte man in dieser Welt aus dem Bereich der Dinge unmittelbar in den der Ereignisse gelangen, unter sorgsamster Vermeidung jeglichen Durchgangs durch ein menschliches – fühlendes oder denkendes – Bewusstsein.»

GEDANKEN AM BILDSCHIRM

Enttäuschung trotz guter Idee

uj. Das Recht auf Unterhaltung im Fernsehen ist unbestritten. Wie diese Unterhaltung auszusehen hat, darüber streiten sich nicht nur Gelehrte. Sicher ist nur, dass wirklich gute Unterhaltungssendungen Seltenheitswert haben, wohl vor allem deshalb, weil Unterhaltung in den meisten Fällen noch immer mit der linken Hand «hingezaubert» wird. Dieser Vorwurf wenigstens darf der Neujahrssendung des Deutschschweizer Fernsehens, «Professor Sound und die Pille», erspart bleiben. Die der Turnus-Film vom Schweizer, vom Zweiten Deutschen und vom Österreichischen Fernsehen in Auftrag gegebene Produktion war offensichtlich von langer Hand vorbereitet und mit grosser Sorgfalt inszeniert worden. Das Groussaufgebot wirklich erstklassiger Schauspieler und Kabarettisten liess aufhorchen. Willy Birgel, Lil Dagover, Hanne Wieder, Walter Roderer, Marion Jacob, Lukas Ammann, Gustav Knuth, Peter Oehme – kurz alles, was Rang und Namen hat, wirkte mit, und in einer Nebenrolle sonnte sogar der ehemalige Annabelle-Chefredaktor Hans Gmür seinen Schmerbauch im Schein der Jupiterlampen. Die Voraus-

setzungen für einen wirklichen Hit waren gegeben, zumal auch die Idee zum Stück einiges herzugeben versprach: im Zwergstaat Alegretto erfindet Professor Sound eine Pille, die die Menschen musikalischer und damit fröhlicher, beschwingter und glücklicher macht. Aber eben: sowenig eine Schwalbe den Frühling, sowenig macht eine Idee eine gute Unterhaltungssendung aus. Der Schweizer Karl Suter, für Regie und Buch verantwortlich, mühte sich 75 Minuten lang redlich ab, seine Musik-Komödie in Schwung zu bringen. Schon bald wurde indessen klar, dass es beim Versuch bleiben würde. Suters Einfälle – allzu stark helvetischer Radio-Kabarett-Tradition verhaftet – reichten nicht aus, der Idee abendfüllenden Reichtum zu verleihen, gingen ihm am Ende gänzlich aus, was zu einem wirren und kläglichen Finale führte, das auch mit subtiler Kamera-Arbeit nicht zu übertünchen war. Zum Scheitern war das Märchenspiel wohl schon in seiner Grundkonzeption verurteilt. Suter hat sich nicht die Mühe genommen, sein Stück durchzukomponieren, sondern sich darauf beschränkt, Episoden aneinanderzureihen. Dass diese oftmals weniger der beschwingten Leichtigkeit als dem handfesten und oft auch groben Schwank verpflichtet waren, machte die Sache nicht besser.

Das Märchen um die Musikpille im Staate Alegretto – der Orthographiefehler hat sich in den Drehbuchentwurf eingeschlichen und wurde als zusätzlicher Gag beibehalten – wurde somit zur Enttäuschung. Unterhaltung, das wurde einmal mehr klar, lebt eben nicht allein von der beschwingten Inszenierung, sondern in erster Linie vom glücklichen Einfall und der harten Arbeit eines durchkonzipierten Drehbuches. Dass die Sendung trotzdem ein gutes Echo fand, lag neben der Popularität der Schauspieler vor allem daran, dass Fernsehunterhaltung an vielen Fernsehanstalten nach wie vor in der Ausstrahlung billigster Konserven-Serien besteht.

TV-TIP

22. Januar, 22.30 Uhr, ARD

Der Attentäter

Im grossen Saal des Münchner Bürgerbräukellers explodiert am 8. November 1939 eine Zeitbombe. Hitler, dem dieser Anschlag gilt, hat 11 Minuten vorher mit der Parteiprominenz den Raum verlassen – ganz gegen seine sonstigen Gewohnheiten. Als Täter ermittelt die Gestapo den schwäbischen Schreiner-gesellen Georg Elser, der beharrlich leugnet, irgendwelche Auftraggeber oder Komplizen zu haben. Er wird kurz vor Kriegsende in einem KZ ermordet. Weder zu seinen Lebzeiten noch nach seinem Tode glaubt die Öffentlichkeit an Elser's alleinige Täterschaft. Fieberhaft wird nach Hintermännern gesucht. Gehörte Elser einer deutschen Widerstandsgruppe an? Hat ein ausländischer Geheimdienst ihn gelenkt? Und welcher? – Andererseits geben die seltsamen Begleitumstände des Attentats auch Anlass zu der weitverbreiteten Vermutung, die Nazis selbst hätten diesen Anschlag inszeniert, um das Vertrauen des Volkes zu dem «von der Vorsehung geretteten Führer» zu stärken. Das Fernsehspiel «Der Attentäter», das Hans Gottschalk nach neuesten Ermittlungen und bisher noch unbekanntem Unterlagen schrieb, zeigt die ebenso einfache wie unglaubliche historische Wahrheit: Allein und ohne jede fremde Hilfe wagte Elser seine Tat, die der deutschen Geschichte eine unverhoffte Wendung hätte geben können und nur durch Zufall ihr Ziel verfehlte, ein fast groteskes Beispiel für die Möglichkeit persönlichen Handelns inmitten der gleichgeschalteten «Volksgemeinschaft» des totalitären Staates. Das Fernsehspiel gibt keine überflüssi-