

TV/Radio-kritisch

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Zoom-Filmberater**

Band (Jahr): **30 (1978)**

Heft 5

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.

TV/RADIO-KRITISCH

«Alois oder die Wende zum Besseren lässt auf sich warten»

Zum Film von Tobias Wyss am Deutschschweizer Fernsehen (15. März, 20.25 Uhr)

Der 93-Minuten-Film von Tobias Wyss wurde im Rahmen der diesjährigen Solothurner Filmtage erstmals öffentlich gezeigt. Entstanden ist er im Auftrag des Fernsehens DRS, dessen freier Mitarbeiter Wyss ist. Produzent ist Guido Wüest, Leiter des Ressorts «Religion und Sozialfragen». Ausgestrahlt wird der Film zur besten Sendezeit, also nicht als «Minderheitenprogramm». In einem Bericht über die Solothurner Filmtage schrieb Martin Schaub: «Ich betrachte den Film als beste Produktion des Deutschschweizer Fernsehens seit langer Zeit, auch als ein bemerkenswertes Bekenntnis des scheidenden Ressortleiters (Religion und soziale Fragen) Guido Wüest.»

«Alois» ist das Porträt eines heute 45jährigen Mannes: Lebensgeschichte und Gegenwart eines Menschen, der getötet hat und heute wieder unter uns «in der Freiheit» lebt. «Alois» ist die geduldig-exakte und gerade deswegen aufwühlende Dokumentation eines Lebenswegs von einer Pflegefamilie durch sechs Heime und fünfzehn Arbeitsplätze in die Strafanstalt Thorberg – und zurück.

Ausgangspunkt war für's Fernsehen das Thema «Vormundschaft», Alois im ursprünglichen Plan ein Beispiel neben andern. Im Verlauf der Vorarbeiten aber drängte sich der Entscheid auf, Alois allein zum Gegenstand des Films zu machen. Es spricht für die – nicht ganz selbstverständliche – Beweglichkeit aller Beteiligten, dass dieser Entscheid gefällt wurde, und dass man sich nun die Produktionszeit und die geplante Länge des Films (beide verdoppelten sich nach und nach) von diesem Entscheid her diktieren liess. Denn darum ging es nun ja: dass der Film Schritt für Schritt mit Alois, dem «Gegenstand» des Films, abgesprochen wurde, dass Alois die Dokumentation seines Lebenswegs als «gerecht» oder «angemessen», «fair» empfand und erfuhr, nicht als «Bestätigung» von Vorurteilen und Klischees. Nur so konnte er seine Erfahrungen und Erinnerungen erzählen – erzählen ohne Vorbehalte und Vorsicht, ohne Geducktheit und ohne selbst ganz zu wissen, wohin diese Freilegung seines Lebenswegs führen würde.

Tobias Wyss versichert: «Der ganze Bericht ist schrittweise, über ein halbes Jahr entstanden. Dieser zum Teil widersprüchlich verlaufende, lange Prozess gab mir das Gefühl, zum ersten Mal filmisch der Wirklichkeit eines Menschen in die Nähe gekommen zu sein. Allgemeine Informationen über Mündel, Vormund und Vormundschaft traten immer mehr in den Hintergrund. Informationen aus diesem Themenkreis sind in der Geschichte eines konkreten Menschen lebendig geworden.»

So liegt denn von Anfang an bis zum Ende die Qualität des Films in seiner in jedem Augenblick spürbaren Authentizität. Das Packende liegt darin, dass niemals der Gedanke aufkommen kann, da werde etwas rekonstruiert, nachgespielt, inszeniert. Wenn man im einen oder andern Satz oder Halbsatz so etwas spürt wie das Bedürfnis von Alois, sein früheres Leben gewissermassen von aussen, sich also als Figur, als Rolle darzustellen, so werden solche Auswege doch immer rasch wieder in die Ernsthaftigkeit der fraglosen Selbstprüfung zurückgeholt, und in eben dieser niemals theatralischen Selbstprüfung und Objektivierung der frühern Lebensabschnitte liegt das Aufwühlende der Dokumentation: Sie ist insgesamt mehr eine Frage an die Gesellschaft, an die menschliche Umwelt, in der Alois herangewachsen ist, als an seine Biographie.

So gewinnt die filmische Dokumentation das Höchste, was den Medien Film und Fernsehen eigen sein kann oder doch eigen sein könnte: Sie berichtet von einem Menschen – und durch diesen Menschen selbst – all das, was ihn nach den Verhal-



Bei den Dreharbeiten zu «Alois»: links Alois, rechts Tobias Wyss.

tensregeln der Gesellschaft sonst stumm machen muss, stumm gemacht hat. Wie viel Geduld von der Seite des Filmautors – aber auch von Seiten des Redaktors und des Produzenten – nötig war, um derart der Wirklichkeit eines Menschen nahezukommen, kann man nur ahnen. Und man muss wohl beifügen, dass diese Geduld im Betrieb des Fernsehens (leider) nur eine Ausnahme sein kann. Dass Tobias Wyss seine – in andern Beiträgen fürs Fernsehen erwiesene – Lust am Spielerischen und Überraschenden ganz zurückgestellt hat, mit unbestechlichem Gespür, dass sie hier fehl am Platz wäre, kann man nur rühmen.

Man könnte vielleicht einwenden, dass es für den Film- und Fernsehbetrachter nicht ein gar so grosser Unterschied ist, ob ein Mensch, dessen Erfahrungen filmisch eingefangen werden, in strenger und geduldiger Dokumentation diese Erfahrungen ausspricht, oder ob er sie in einem eigenen, nachträglich geschaffenen Film oder Buch vorführt – wie zum Beispiel Burkhard Driest («Die Verrohung des Franz Blum»). Und dass es ebenso keinen allzu grossen Unterschied ausmacht, ob der sich selbst Preisgebende eine Figur des öffentlichen (und zumeist kulturellen) Lebens ist, wie in Walter Martis Film «Die Selbsterstörung des Walter Matthias Diggelmann» oder in Syberbergs «Winifred Wagner und die Geschichte des Hauses Wahnfried». Doch glaube ich, dass gerade solche Seitenblicke das Einzigartige und den Ernst von «Alois» erst recht unterstreichen. Dass ein «Vormundschaftsfall» auf diese aufrichtige Weise seine Erinnerungen und Erfahrungen erzählt und dabei von seinen Partnern aufs selbstverständlichste ernstgenommen wird (ernstgenommen in seiner Individualität, also nicht kurz abgetan als blosses Exempel), ist sowohl vom Fernsehen wie vom neueren Film aus ziemlich einzigartig. Und es dürfte kein Zufall sein, dass einem zum Vergleich am ehesten die Dokumentationen über Personen, die nicht

mehr leben, in den Sinn kommen (Armand Schulthess oder der Landesverräter Ernst S.).

Für manche Zuschauer mag gerade dies das Aufstachelnde sein, dass Alois wieder unter uns lebt, jetzt sogar nicht mehr unter Vormundschaft, ein Mann von selbstverständlicher Normalität, weder arbeitsscheu noch kontaktarm, ein Mann von keineswegs unterdurchschnittlicher Intelligenz, der sein früheres Leben geistig «aufgearbeitet» hat, eine lebende Anklage gegen die Praktiken, die ihm in jungen Jahren zugemutet wurden, eher als ein Angeklagter. Gleichwohl hat Tobias Wyss es vermieden, den Abstand einzuebneten (Alois: «Du bist ein guter Freund, aber Du wirst immer anders sein als ich»). Er hat eigene Erfahrungen mit den Orten, wo Alois früher gelebt hat, und den Leuten, die ihn kannten, sowie rund 1000 Akten über das Leben seines Gesprächspartners mit in den Filmbericht eingebracht. Denn es ging ihm ja nicht allein um eine Selbstdarstellung des Menschen Alois, sondern auch um die Reaktionen der Umwelt auf den «Totschläger» und «Zuchthäusler».

Es konnte indessen nicht anders herauskommen, als dass die nach und nach erzählten Erinnerungen und Erfahrungen von Alois den Filmbericht beherrschen. Und da bleibt – bei aller Erschütterung, Aufwühlung, Bewunderung – eine Frage, die zunächst technischer, doch insgesamt nicht allein technischer Art ist. Dadurch, dass Alois über weite (allzu weite) Strecken hin am gleichen Ort und in beinahe der selben Kleidung spricht (obwohl sich die Gespräche über Monate hinzogen), während der Gesprächspartner nicht sichtbar ist, entsteht mehr als nötig und wohl auch mehr als beabsichtigt der Eindruck von Beichte, Geständnis oder Psychoanalyse, und es ist in erster Linie der Art, wie Alois erzählt, zu danken, dass dieser Eindruck niemals penetrant wird. Wenn ich dies feststelle, meine ich keineswegs, es hätten Szenen aus dem früheren Leben von Alois «nachinszeniert» werden sollen oder dürfen (es gehört gerade zur Qualität des Dokumentarfilms, dass dieser Gedanke überhaupt nicht aufkommen kann); ich frage mich lediglich, ob nicht eigentliche Gesprächsszenen (mit sichtbarem Gesprächspartner) und häufigere Szenen mit Off-Ton (während Alois und sein Befrager zum Beispiel durch die menschenleeren Hallen des Grimselwerks, Alois' gegenwärtigem Arbeitsort, gehen) da hätten gegensteuern können. Vielleicht wäre das auch schon durch Wechsel von Hintergrund und Kleidung zu machen gewesen. Jedenfalls: Die Beicht- und Psychoanalyse-Situation scheint mir den Intentionen des Films zu widersprechen. Denn die Lebensgegenwart des «Vormundschaftsfalls» und «Zuchthäuslers» überrascht ja durch ihre Normalität, durch das Fehlen jeder Spur des «Asozialen», «Abartigen» oder wie man will.

«Alois oder Die Wende zum Besseren lässt auf sich warten» ist ganz und gar nicht die Geschichte einer «Randexistenz», sondern die Geschichte eines denkbar normalen Mitmenschen, eines begabten Menschen, der sich in einer andauernd abnormalen Situation wehrt und schliesslich unter die Räder gekommen ist. Wenn der Film von Tobias Wyss eines ganz sicher nicht ist, so ist er keinesfalls irgendwie «exotisch». Er ist ganz genau ein Film über die «Wirklichkeit eines Menschen», die lebendig gewordene «Geschichte eines konkreten Menschen». Das wird durch die Sensibilität des Filmautors – die in diesem Fall auch die Sensibilität des Ressorts beim Schweizer Fernsehen ist – überwältigend klar.

Hans Rudolf Hilty

Theater als Theater deklarieren

Einige Ausführungen und Anmerkungen zum Volkstheaterstück «Peter Squenz» (Fernsehen DRS 15. Februar)

Das hier zur Sprache stehende Spiel weist eine überaus verschlungene Vorgeschichte auf, die es, der besseren Übersicht wegen, kurz zu erläutern gilt: Sein Ursprung liegt in der antiken Sage von Piramus und Thisbe, die einst vom Barockdichter Andreas Gryphius ihres tragischen Charakters entledigt und in eine Komödie umgewandelt worden ist. Der Walliser Autor Pierre Imhasly hat nun diese Vorlage sei-



nerseits bearbeitet sowie in Dialekt umgeschrieben, und der Regisseur Franziskus Abgottspon hat daraus mit Oberwalliserkomödianten eine Freilichttheateraufführung inszeniert. Dazu kam noch die Abteilung Dramatik des Fernsehens, welche die Aufzeichnung besorgt hat. Soviel zur Genese des Stücks. Angelegt wurde es auf einer primitiven Holzbühne inmitten der Rebberge im Rhonetal vor einheimischem Publikum.

Eine Gruppe von Herren in bestandenem Alter versammelt sich daselbst, um vom fiktiven Autor und Spielleiter Peter Squenz die Rollen für die Szene mit Píramus und Thisbe zugeteilt zu erhalten: Der ausgewählte Píramus muss sich eine heldische Pose zu eigen machen, währenddem Thisbe sich falsche Haare aufzulegen und mit Fistelstimme zu sprechen hat. Der Löwe, welcher der Sage zufolge vermeintlich Thisbe aufgefressen hat, wird aufgefordert, vor seinem ersten Brüllen darauf hinzuweisen, dass er gar kein richtiger Löwe sei. Identifikationsschwierigkeiten ergeben sich, wie Squenz tote Dinge ebenfalls in Rollen verkörpert haben möchte. Ein Spieler erhält die Instruktion, sich als Wand, welche die Liebenden trennt, auf die Bühne zu stellen, ein weiterer hat den Brunnen zu mimen, ein dritter, beliebter Mann gibt den Mond ab, der sich ob der tragischen Handlung verdunkeln werden wird.

Nach erfolgtem Rollenstudium erscheinen die Spieler wieder und ziehen hinter der Bühne ihre Kostüme über. Unterdessen begrüsst ein Ansager das Publikum und weist darauf hin, dass Herr Eschermatt aus der Kantonsregierung (auch ein Schauspieler) mit anwesend sei, von welchem man sich nach gelungener Aufführung Subventionen für die dörflichen Angelegenheiten erhoffe. Nach längerer, gereimter Vorrede von Peter Squenz nimmt das Spiel dann seinen Anfang, der darin besteht, dass sich alle Rollen erst mal vorstellen. Die tragische Handlung selber wickelte sich dann in verblüffendem Tempo ab, unterbrochen nur von einigen Zwischenfällen, die auf das Unvermögen der Komödianten, diszipliniert zu spielen, zurückgeführt werden konnten. Die Subventionen schliesslich wurden gemessen an der Anzahl der im

Spiel geschossenen Böcke verteilt. Man einigte sich schliesslich auf zehn Böcke und auf eine Kiste Bier pro Bock.

Diese kurzen Erläuterungen zur Anlage des Stückes können nur einen unzulänglichen Eindruck von dessen Wirkung vermitteln. Sie sollen lediglich klarstellen, dass «Peter Squenz» den üblichen Vorstellungen von biederem Volkstheater im Heimatstil völlig zuwiderläuft. Mit ziemlich radikalen Mitteln wurde hier versucht, die dem konventionellen Theater eigenen Klischees und Erwartungsmuster zu durchbrechen und lächerlich zu machen. Zu diesem Zweck nahm man einen jener abgewetzten tragischen Texte und verfremdete ihn dermassen, dass von seinem Inhalt so gut wie nichts mehr übrig blieb. Elemente dieser Verfremdung waren dabei etwa die folgenden: Rollenverteilung vor dem Publikum; relativierende Selbstdarstellung der Rollen; fiktive Zuschauer, die sich ins Spiel einmischen; Spielleiter, der das Theater kommentiert und den Darstellern für alle verständlich den Text vorsagt; bewusstes Aus-der-Rolle-Fallen als Gestaltungsmittel; grotesker Widerspruch zwischen «hohem» Ton (Verse, tragischer Inhalt) und szenischer Aufmachung (Volkstheater, Dialekt, Dorfbewohner als Schauspieler). Die konsequente Verwendung solcher Stilisierungsmittel führte dazu, dass die vorgeführte Handlung bedeutungslos wurde. Die Wirkung auf den Zuschauer gründete nicht mehr in der Vermittlung eines Ablaufes menschlicher Beziehungen, sondern im Verweisen darauf, dass hier ein Konstrukt menschlicher Beziehungen von Schauspielern zur Darstellung gebracht wird. Das Theater deklarierte sich so immerfort selber als Theater. Identifikation mit einer der Spielfiguren war, ganz im Brechtschen Sinn, nicht mehr denkbar. Wer möchte sich schon mit einer Wand oder mit einem beleibten Mond im Nachthemd identifizieren?

Sympathie erweckten lediglich diese Männer, die sich sehr ungeschickt darum bemühten, eine Handlung auf der Bühne in Gang zu setzen und in diesem Versuch ebenso kläglich wie komisch scheiterten. Ihr Scheitern, ihre Undiszipliniertheit, ihre Scherze, ihre Kämpfe machten schliesslich das Spiel aus, welches damit die Distanzierung von der dramatischen Vorlage thematisierte. Aber im Gegensatz zu avantgardistischen Versuchen ähnlicher Art, die ebenfalls darauf abzielen, im Theater das Theater zu zeigen, versuchte man in diesem Fall volkstümlich zu bleiben. Und wenn ein Keraschwenker das Publikum auf den Holzbänken ins Bild kommen liess, so konnte man feststellen, dass die Leute am komischen Spektakel, an den giftigen Seitenhieben auf die politischen Verhältnisse, am derben Humor und an den tabudurchbrechenden Versen ihren Spass hatten. Für den Fernsehzuschauer aber verstärkte sich dieser Eindruck noch, weil die TV-Regie es nicht bei der blossen Aufzeichnung bewenden liess, sondern den Charakter des Stückes zu unterstützen suchte: Es wurde mit zwei Kameras gearbeitet, wobei die eine hinter dem Publikum, die andere aber für Nahaufnahmen auf der Bühne aufgestellt war. Beim Wechsel auf die Totale sah man dabei stets den Kameramann auf der Bühne, der sich in eine neue Position brachte. Die Verfremdungstechnik wurde hier weitergeführt: Auch das Fernsehen definierte sich in seinen Aufnahmen als Fernsehen.

Ueli Spring

Bertold Brecht – musikalisch

«In memoriam Bertolt Brecht, Aufnahmen des Rundfunks der DDR zum 80. Geburtstag von Bertolt Brecht», (Radio DRS 2, 17. Februar)

Da «Bertolt Brecht (10. Februar 1898 – 14. August 1956) ohne seine Komponisten nicht denkbar ist (viele seiner Werke waren auf Vertonung angelegt)», schien es Radio DRS aus Anlass des 80. Geburtstages dieses Schriftstellers sinnvoll, Einblick in ein vom Rundfunk der DDR zusammengestelltes Programm neuerer, bei uns wenig bekannter Kompositionen auf seine Texte zu vermitteln: «... (Kurt) Weill, (Hanns) Eisler und (Paul) Dessau haben Massstäbe gesetzt, und Brecht im Sinne

Brechts vertont. Bei neueren DDR-Komponisten kann man das wohl nicht immer sagen. Der Zug zur Verharmlosung ist zuweilen unüberhörbar; auch eine falsche Auffassung von Volkstümlichkeit. Sie selber, verehrter Zuhörer, sind aufgefordert zu urteilen, inwieweit die einzelnen Vertonungen Brecht gerecht werden, oder gerecht geworden sind...» Soviel vom einleitenden Kommentar der Sendung. Um das Schlimmste gleich vorweg zu nehmen: Es ist dem Verfasser im Laufe dieses informativen Beitrags immer unklarer geworden, inwieweit nun – absolut gesehen – welche Brecht-Vertonungen mit «brechtgerecht» zu bezeichnen sind, beziehungsweise, worin sich der «Zug zur Verharmlosung» (wessen?) nun eigentlich manifestiert, ein Zustand, an dem sich leider auch nach dem Abspielen der (schweizerischen) Landeshymne bei Programmende wenig änderte.

Da sich die Kommentare der Sprecherin von Radio DRS mit Anbruch mitternächtlicher Stunde ausserdem zusehends verworrener und unübersichtlicher gestalteten, sich nichtsdestoweniger jedoch auf kurze Hinweise bezüglich des jeweiligen Stücks oder Komponisten beschränkten, drängt sich in diesem Zusammenhang doch die ernsthafte Frage auf, was eigentlich gegen die Ausstrahlung des (vermutlich weit interessanteren) Originalkommentars der östlichen Kollegen gesprochen haben mag. Gerade in anbetracht des Umstandes, dass sich Musik, beziehungsweise vertonter Text, im andern Deutschland nicht wie hierzulande weitgehend nur musisch orientiert, sondern in nicht zu unterschätzendem Ausmass auch einen funktionalen Stellenwert im politischen Alltag annimmt, wird der erwähnte, entschuldigend-pragmatische Einleitungskommentar von Radio DRS in etwas beschämender Weise diskreditiert. Um mit Brecht zu sprechen: Über literarische Formen muss man die Realität befragen, nicht die Ästhetik, auch nicht die des Realismus. Die Wahrheit kann auf viele Arten verschwiegen und auf viele Arten gesagt werden. Nichts spricht dabei allerdings gegen eine «musische Interpretation» Brechts an sich, der seine angriffigen Texte ja nicht selten mit einfühlsamer Poesie verflochten hat, alles jedoch gegen die musikhistorische (und damit auch literarische) Einengung seines Werks auf ein Genre (dasjenige von Weill, Dessau und Eisler), welches heutigen musikalischen Ausdrucks- und Vermittlungsformen nicht mehr notwendigerweise entsprechen muss.

Im Rahmen der im übrigen ausgezeichneten Sammlung neuerer Kompositionen bahnen gerade die «Brecht-Senioren» Paul Dessau (mit dem Instrumentalwerk: «In memoriam Bertolt Brecht», entstanden im Jahr nach Brechts Tod) und Hanns Eisler (mit: «Gegen den Krieg», Thema und Variationen für gemischten Chor à capella) andere Wege der Vertonung, wogegen Kurt Weill lediglich durch «Die Moritat von Mackie Messer» aus der Dreigroschen-Oper (authentische Interpretation von Bertolt Brecht) vertreten war. Ein Stück, das dem vorgegebenen Brecht-Text formal in nicht unbedingt adäquater Weise gerecht wurde («Fragen eines lesenden Arbeiters», Rundfunkchor Berlin) geht auf Heinz Krause-Graumnitz zurück (1911 in Dresden geboren, Musikkritiker, ab 1961 Künstlerischer Leiter des Konservatoriums Rostock), der hingegen immer – in dieser Sendung nicht einsichtige – Bezüge zur funktionalen Verschmelzung seiner Kompositionen mit aktuellen Anlässen (so etwa mit Weihnachtsskantaten) herzustellen versucht.

Wiewohl bekannte Brecht-Interpreten wie Ernst Busch oder Therese Giehse ausgeklammert waren, fand auch die bei uns bekanntere traditionelle Stilrichtung ihre Würdigung: So in der zarten Dessau-Vertonung des «Lieds vom Fraternisieren» aus Mutter Courage (Interpretation: Sonja Keeler), oder der Tierversen aus Brechts Kinderliedern von 1934 (Interpretation: Roswita Trechsler). Herman Haenel stand in Hanns Eislers Komposition «O Falada, da Du hangest» (oft auch unter dem Titel: «Ein Pferd klagt an») der Interpretation etwa eines Ernst Busch nur um wenig nach. Eindrücklich adaptiert erschienen auch die Vertonungen «Lied der verderbten Unschuld beim Wäschefalten» (Brecht/1919) und «Ballade von der Freundlichkeit der Welt», beide von Rudolf Wagner-Régeny (1903–1969). Weniger geglückt mag wohl eine Komposition von Jürgen Wilbrandt (geboren 1922, Schüler von Wagner-

Régeny) dastehen, dessen Auffassung von «Die Liebe fängt erst an» (gesungen von Mitgliedern des Rundfunkorchesters Berlin) aufs Lebhafteste Erinnerungen an Singübungen in der muffigen Schulstube wachruft.

Als durchaus ansprechend darf demgegenüber die Komposition Siegfried Stoltes – laut Radio DRS ein «Komponist volkstümlicher Unterhaltungsmusik» – gelten, der das kurze Gedicht «Der Pflaumenbaum» recht differenziert abhandelt. Stolte, 1925 in Halberstadt geboren, lernte und lehrte vor allem in Leipzig und wäre als Vertreter gegenwartsbezogenen Schaffens durchaus einer Analyse wert (Kinderopern: «Der Arzt auf dem Marktplatz», 1957, «Die zwölf Monate», 1962, das Ballett «Bataillon Ulrike», 1963, verschiedene Oratorien und Kantaten, Tanzspiele für die Jugend, Stücke für den Unterricht usw.).

Ein wenig repräsentatives Bild vermittelt auch der einzige Beitrag Siegfried Bimbergs, «Das Lied vom Glück» aus den fünfziger Jahren (Interpretation: Rundfunk-Jugendchor Wernigerode). Bimberg (geboren 1927 in Halle, theoretischer und praktischer Pädagoge, Dozent an der Berliner Universität 1956–1961, dann Professor am Musikwissenschaftlichen Institut in Halle) trat als Komponist didaktischer Kantatenwerke und Kinderopern hervor und war auch massgeblicher Förderer des bekannten Wernigeroder Jugendchors an der Gerhart-Hauptmann-Oberschule.

Matthias Schramm seinerseits, Arrangeur und Komponist in Tanzmusik- und Beat-Formationen, dürfte mit seiner Version des Liebesliedes «Als ich nachher von Dir ging (1950)» das vermutlich von Radio DRS anvisierte rote Tuch apropos «falscher Auffassung von Volkstümlichkeit» symbolisieren. Eingestandenermassen bewahrt nur ihr verhältnismässig hart gewähltes Arrangement diese Komposition vor dem gefährlichen Abgleiten in schnulziges Gefilde. Andererseits: Auch und vor allem «Liebeslieder» haben in unserer bewegten Zeit eine weit gewaltigere Änderung erfahren als musikalische Kulturgüter anderer Sparten. Mehr denn je verkörpern sie – von kommerziellen Gesichtspunkten einmal abgesehen – ungeachtet aller traditionellen Qualitätsbegriffe das emotionale «Eingangsverhältnis» der heutigen Jugend zu musikalischen Ausdrucksformen. In diesem Lichte besehen muss die Tatsache, dass sein Liebeslied nicht traditionell abgehandelt wird, nicht unbedingt Brechts möglichen Intentionen zuwiderlaufen. Wahrscheinlich hätte ihm diese mitreissende Version seines doch vor allem jugendbezogenen Textes sogar höchstes Vergnügen bereitet: «Als ich nachher von Dir ging – an dem grossen Heute/Sah ich, als ich 'sehn anfang – lauter lust'ge Leute/Sah ich ...// Und seit jener Abendstund – weisst schon, die ich meine/ Hab' ich einen schön'ren Mund – und geschickt're Beine/ Hab'ich ...// (Instrumental-Intermezzo in Jazz-Rock-Stil)//Schöner ist, seit ich so fühl' – Baum und Strauch und Wiese/ Und das Wasser schöner kühl – wenn ich's auf mich giesse/ Und das Wasser... – (Orgel, Bass, Schlagzeug, Bläser/Interpretation: Isa Kaufner). Siegfried Matthus endlich (geboren 1934 in Mallenuppen, 1952–1958 Studium an der Deutschen Hochschule für Musik in Berlin, Schüler von Wagner-Régeny und Eisler, seit 1960 freischaffend), gilt als vielseitiges Talent. Seine Solokantate «Gali-

Keine Strafklage gegen Telearena-Sendung

drs. Die Bezirksanwaltschaft Zürich hat dem Fernsehen DRS ihre Verfügung bezüglich der von der Vereinigung «Pro Veritate» eingereichten Strafklage gegen die Telearena-Sendung über Jugendsexualität vom 30. November 1977 zugestellt. «Nach Durchsicht und Prüfung» dreier Video-Kassetten könne ohne Zweifel der Schluss gezogen werden, so heisst es in der Verfügung der Bezirksanwaltschaft, «dass diese keinen unzüchtigen, resp. pornographischen Charakter beinhalten. Selbst wenn man einzelne Stellen als unzüchtig werten wollte – was jedoch mit der heutigen Weltanschauung und Verlagerung von Werten im Widerspruch stünde –, ist doch die ganze Sendung in ihrer Gesamtheit zu erfassen und als solche instruktiv zu bezeichnen. Die Untersuchung ist daher (...) einzustellen.»

lei» (1966– für Sopran, Altflöte, Posaune, Klavier, Cello, Marimbaphon, Tonband, Elektronische Klänge; Interpretation: Etta Schaller, Mezzosopran-Instrumentalensemble unter dem Komponisten), eine Komposition basierend auf Texten aus Brechts Stück: «Leben des Galilei», setzte den eindrücklichen Schlusspunkt unter eine – ich darf das wiederholen – höchst instruktive und auch im besten Sinne unterhaltende Sendung, deren «brecht-gerechter» Charakter allerdings nach wie vor in den Sternen steht. Abgesehen von den erwähnten Schönheitsfehlern lassen sich die noch etwas unsicheren Schritte von Radio DRS gen Osten (im Sinne eines praktischen Kulturaustauschs) getrost bestärken. Jürg Prisi

BERICHTE/KOMMENTARE

Dezentralisierte Tagesschau: Chance für die Fernseh-Information

In zwei bis drei Jahren, wenn die technischen Voraussetzungen geschaffen sind, gilt es von der einzigen nationalen Fernsehsendung Abschied zu nehmen: Dann wird die Tagesschau nicht mehr an zentraler Stelle in Zürich und unter der direkten Verantwortung der Schweizerischen Radio- und Fernsehgesellschaft (SRG) redigiert und produziert, sondern unter der Ägide der entsprechenden Informationsabteilungen in den regionalen Fernsehstudios in Zürich, Genf und Lugano entstehen. Die meistgesehene Fernsehsendung in der Schweiz soll inskünftig, so hat jüngst der Zentralvorstand der SRG mit zehn gegen sechs Stimmen entschieden, in drei verschiedenen regionalen Ausgaben erscheinen. Zwar wird die Tessiner Tagesschau noch etwa fünf Jahre lang in den Studios von Zürich hergestellt – so lange dürfte es dauern, bis das Televisionsstudio in Lugano baulich und technisch in den Zustand versetzt ist, der die Produktion und die Ausstrahlung einer solchen Nachrichtensendung erlaubt –, doch wird sie nach der Dezentralisierung auch schon unter der Leitung der Informationsabteilung des Radios und Fernsehens der italienischen Schweiz stehen.

Unteilbarkeit der Information

Mit dem Beschluss des SRG-Zentralvorstandes ist ein jahrelanges Ringen um die Tagesschau zu Ende gegangen. Die Dezentralisierungsabsichten haben eine starke Opposition gefunden, die vor allem mit politischen Argumenten focht. Insbesondere betonten die Gegner einer regionalen Lösung immer wieder, eine gesamtschweizerische Tagesschau stärke das nationale Bewusstsein und fördere die schweizerische Zusammengehörigkeit. Neben den Mehrkosten – die Regionalisierung wird einen jährlichen Mehraufwand von rund 2,3 Millionen Franken und einen einmaligen Investitionsaufwand von etwa 7 Millionen Franken erfordern – galt der nationale Charakter der Tagesschau als Mittler zwischen den Sprachregionen als wesentlichster Beweisgrund für die Erhaltung der bestehenden Lösung.

Über die eigenen Interessen hinweg – die Tagesschau ist immerhin die einzige Sendung, die direkt der SRG und ihrem Fernsehdirektor unterstellt ist – hat nun aber der Zentralvorstand das Argument des nationalen Überbaus in den Hintergrund gerückt. Zurecht, wie ich meine, hat doch die Tagesschau zur Förderung eines nationalen Bewusstseins bisher recht wenig getan. Dazu war sie letztlich auch gar nicht in der Lage. Zusammengehörigkeitsgefühl über die Sprach- und Kulturgrenzen hinweg lässt sich mit einer Schlagzeilen-Nachrichtensendung kaum mehren. Dazu bedarf es anderer, intensiverer und vor allem weniger hektischer Aktualität unterworfenener Bemühungen. Mit dem Aufbau eines Korrespondentennetzes – wie es die deutsch- und