Zeitschrift: Zoom-Filmberater

Herausgeber: Vereinigung evangelisch-reformierter Kirchen der deutschsprachigen Schweiz für kirchliche Film-, Radio- und Fernseharbeit ; Schweizerischer katholischer Volksverein

Band: 34 (1982)

Heft: 1

Artikel: Verhältnis Film-Fernsehen : bleibt Partnerschaft Theorie?

Autor: Ammann, Max Peter

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-932935

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 14.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Verhältnis Film–Fernsehen: Bleibt Partnerschaft Theorie?

Anlässlich der Verleihung des Zürcher Filmpreises hat Max Peter Ammann, Abteilungsleiter Dramaturgie beim Fernsehen DRS, über das schwierige Verhältnis der freien Filmschaffenden mit dem Fernsehen (und umgekehrt) referiert. Seine Ausführungen drehten sich – für einmal – nicht um Geld, um zu niedrige Produktionsbeihilfen und unzureichende Förderungsmassnahmen, sondern um die Bedeutung des freien Filmschaffens für das Medium Fernsehen und somit um die notwendige Partnerschaft zwischen Fernseh- und Filmemachern. Ammanns Exkurs über das Gemeinsame und Verschiedenartige der beiden Medien ist gewiss nicht in allen Teilen unumstritten, aber dennoch eine aussergewöhnlich gute Möglichkeit, einem leider festgefahrenen Gespräch neue Impulse zu vermitteln und der Diskussion um die schwierige, aber letztlich wohl für beide Teile unumgängliche Zusammenarbeit neu zu beleben. Die Redaktion ZOOM-FB dankt Max P. Ammann für seine Zustimmung zum Abdruck des Manuskripts.

Die ökonomische Fragestellung möchte ich für diesmal vernachlässigen und mich auf die Problematisierung ästhetischer Gemeinsamkeiten und Differenzen, sowie auf rezeptionsästhetische Aspekte konzentrieren. Dazu sei mir ein kurzer geschichtlicher Rückblick gestattet, wobei ich mich von den Untersuchungen über das Fernsehspiel von Knut Hickethier leiten lasse.

Partnerschaft trotz medienspezifischer Unterschiede?

Die seit 1965 ständig zurückgehenden Zuschauerzahlen in den Kinos und die sich daraus rasch bemerkbar machenden Rentabilitätsschwierigkeiten schürten Feindschaft, was begreiflich, aber ebenso schädlich war. Die benachteiligte Filmwirtschaft kämpfte verzweifelt um ihre Position und postulierte: «Film muss Film bleiben, wie das Fernsehen Fernsehen bleiben soll, selbst wenn es die Filmüberspielungen zum Kernstück seines Programmes erhebt». Mit den fortschreitenden siebziger Jahren beruhigten sich die Fronten, man begann vereinzelt aufeinander zuzugehen, aber die medienspezifischen Differenzen wurden durch Interessen einfach zugedeckt und die Gemeinsamkeiten nicht bewusst genutzt. Die aus dieser Sachlage sich ergebende Entwicklung war für das elektronische Medium fragwürdiger als für den Film, der ja auf eine lange Tradition zurückblicken konnte.

Das Fernsehspiel, elektronisch im Studio produziert, live gesendet und intensiv auf der Suche nach einer Existenz als eigenständige Kunstgattung, wurde bald mit Filmeinblendungen ergänzt; Magnettonband verdrängte dann die nur ihm eigene Liveproduktion, und schon 1957 sendete der Süddeutsche Rundfunk mit Friedrich Dürrenmatts *«Der Richter und sein Henker»* das erste, ausschliesslich filmisch realisierte Fernsehspiel. Dies war die Geburtsstunde des sogenannten Fernsehfilms, der die Stagnation des elektronisch produzierten Fernsehspiels einleitete. Die zunehmende Vergabe von Auftragsproduktionen an die Filmwirtschaft erlaubte dieser zwar, weiterhin zu produzieren, aber diese Fernsehfilme brachten einerseits eine Depravation genuiner Elemente (Verschlechterung filmspezifischer Elemente; Anm. der Redaktion), die das Kino in seinem über 80jährigen Traditionszusammenhang hervorgebracht und kultiviert hatte und andererseits eine «Filmisierung» des Fernsehspiels.

Dieser Entwicklung, die in der Schweiz

nachhinkte, und sich nicht in dieser Entschiedenheit wie in der Bundesrepublik Deutschland vollzog, haben wir weitgehend die Konturenlosigkeit der Standorte und der medialen Eigenarten zu verdanken. Bis heute gibt es keine spezifische Form des Fernsehspiels, die mit dem Kinofilm, dem Bühnenstück, dem Hörspiel unverwechselbar wäre. Und warum? Weil die Entwicklung zu eigener, unverwechselbarer Struktur unterbrochen wurde, noch ehe sie richtig begonnen hatte.

Rudof Noelte verteidigte das Live-Fernsehspiel als unvergleichlichen Vorgang, als künstlerisches Ereignis voller Risiken und nicht geplanten Überraschungen – ähnlich einer Theaterpremiere – und wehrte sich gegen Ängstlichkeit und Mittelmass, die gegen das Live-Spiel protestierten, weil hier nichts beschönigt werden, kein Misslingen durch Wiederholung, durch Schnitt oder gar Synchronisation verheimlicht werden kann. Man hörte nicht auf ihn, man hörte auf den Fernsehpraktiker Oliver Storz, der mit seiner Negation des Fernsehspiels: «Das nichts weiter als Spiel im Fernsehen ist, das von Ausflügen in die benachbarten Grenzbereiche Film und Theater lebt», dem verfahrenen Definitions- und Abgrenzungsstreit ein elegantes Ende setzte.

Ich will hier keine penible Gattungsdistinktion vornehmen, aber ich möchte festhalten, dass die These von der Eigenständigkeit des Fernsehspiels gegenüber dem Film durch diese Entwicklung jegliche Grundlage verlor und die zumindest theoretisch denkbare auch ästhetische Verschiedenheit von Auftrags- und Eigenproduktion – zu deren Nachteil – nie behandelt wurde. Die in der Mitte der sechziger Jahre aufkommende Form der Koproduktion zwischen Fernsehanstalt und kommerzieller Filmfirma trug zur weiteren Aufweichung der Abgrenzung zwischen Kinofilm und Fernsehspiel bei. Fernsehspiel und Fernsehfilm wurden begrifflich mehr oder weniger identisch. Wieder ist es ein Fernsehpraktiker, Günther Rohrbach vom Westdeutschen Rundfunk (WDR), der Ende der sechziger Jahre die Behauptung aufwirft, «Fernsehspiel

Der Autor Max Peter Ammann

ist Fernsehfilm», und zuspitzt: «Seit Beginn der sechziger Jahre sind, von wenigen Ausnahmen abgesehen, alle wichtigen deutschen Fernsehspiele Spielfilme gewesen». Mit Blick auf die durch die deutsche Filmförderung angeregten Koproduktionen prägt er 1977 den Begriff des *«amphibischen Films»,* der im Kino wie im Fernsehen gleichermassen einsetzbar ist.

In dieser Aufweichung der Abgrenzungen sehe ich die oft bis zur Polemik sich steigernde Sorge der Filmkritiker und eines Teils der Filmschaffenden begründet, wenn es um Zusammenarbeit mit dem Fernsehen geht. Die Entwicklungen haben – wie immer man zu ihnen stehen mag – stattgefunden, die Zeichen sind gesetzt. Man wird ihnen nicht aus dem Weg gehen können, aber eine weitgehende Klärung der formalen, medienspezifischen Bedingungen am Anfang einer Zusammenarbeit täte in Zukunft Not. Das Ziel wäre die Differenzierung, nicht die Konfrontation, die sachliche Bestimmung, nicht die Polemik, das Sich-Loslösen von falschen Grundsätzlichkeiten, wonach das Kino das Phantasiemedium und der Bildschirm der Alltag sei, bestenfalls aufklärerisch, sozial engagiert, gesellschaftlich relevant, im wesentlichen aber doch un-

künstlerisch, oder noch extremer, wie es der Filmkritiker Hans C. Blumenberg nicht ohne Geringschätzung als «elektronische Ausbeutung vorhandener Kunstformen» umschreibt.
Dass Fernsehspiel/Fernsehfilm einem übertriebenen Wirklichkeitsfetischismus teilweise verfallen sind, ist unbestritten. Dem können sie nur entgehen, indem sie den Abstand zwischen Fiktion und Wirklichkeit vergrössern. Wie anders als durch Fiktion wollen wir hinter den Wirklichkeiten die Wirklichkeit, die Wahrheit ausmachen? Oder mit Schiller gesagt: «Wer sich über die Wirklichkeit nicht hinauswagt, der wird nie die Wahrheit erobern».

Partnerschaft in der Publikumsorientiertheit?

Das Spiel ist heute noch am ehesten in der Lage, der fortschreitenden Aufsplitterung der Realität, dem Fehlen von gültigen Verbindlichkeiten mit seinen Figurationen zu begegnen. Es mischt sich noch am ehesten in unsere öffentlichen und privaten Angelegenheiten und probiert Lebens- und Überlebensmuster. Es fragt und gibt zu denken und stellt sich quer dem Stillhalten, Sich-Tot-Stellen und der Verdrängung. Das Fernsehen ist das Medium mit dem riesigen und zugleich vereinzelten Publikum. Es adressiert seine Sendungen, selbst Zielgruppenprogramme, tendenziell/potenziell an alle. Diese Tatsache schreckt manchen Filmemacher.
Die unerklärten, unerforschten Wirkungen am Fernsehen hängen davon ab, wie verständlich sich Fernsehgeschichten zu machen verstehen, modisch gesagt: wieviel *«kommunikative Kompetenz»* sie verschaffen, abverlangen, erarbeiten. Also geht es doch um jene *«gesellschaftliche Relevanz»*? Sicher, eine andere Betrachtungsweise nähme Fernsehen als unbestreitbar erstrangige Sozialisationsinstanz nicht ernst. Das aber muss nicht den Blick auf die künstlerischen Leistungen des Mediums verengen und bedeutet nicht Absage an Amüsement, Spass und Unterhaltung, auch nicht ans Experimentelle, Minoritäre, Besondere. Die Kritik hat auf Formenreichtum und Themenvielfalt zu bestehen, und so gesehen, denke ich, bietet sich dem Filmemacher genügend Raum.
Der Medienspezialist Hans Janke sagte 1979 anlässlich der Mainzer Tage der Fernsehkritik: «Fernsehfilme, wenn sie nicht zynisch sind, nähern sich ihren Zuschauern stets exakt so menschenfreundlich, wie sie sich ihrem Personal, den Betroffenen, Helden, Leidtragenden, ihrer Geschichte nähern. Das Fernsehen, und ich füge hinzu, das Kino, ist nicht eben überfüllt mit humanen Leitbildern, und seine Publikumsfreundlichkeit definiert es eher teleskopisch als vermittels solcher Sendungen, die das Prädikat zuschauerfreundlich forminhaltlich verdienen». Er fährt fort: «Man kann das dramatische Spiel nicht wichtig genug nehmen: An der zwar unzureichenden Sensibilisierung des Publikums und der Selbstsensibilisierung des Mediums für elementare Fragen des Le-

Zürcher Filmpreis 1981

sz. Beim alle zwei Jahre verliehenen Filmpreis von Stadt und Kanton Zürich wurden mit je zwölftausend Franken ausgezeichnet: Kameramann Pio Corradi für seine hervorragenden Arbeiten in den verschiedensten Filmgenres, Richard Dindo für «Max Frisch, Journal I–III», Friedrich Kappeler für «Stolz oder Die Rückkehr», Markus Imhoof für «Das Boot ist voll», Nino Jacusso für «Ritorno a casa», Gertrud Pinkus für «Il valore della donna è il suo silenzio». George Reinhart erhielt für die Limbo Film eine Ehrenurkunde. Aus Protest gegen den Entscheid der Jury, keinen Film aus der «Bewegung» auszuzeichnen, und als Demonstration gegen den Preisverleiher, Regierungsrat Dr. Alfred Gilgen, erklärten die Preisträger, jeder werde den Produzenten von «Züri brännt» (Videoladen) und «Zwischen Betonfahrten» (Achterfilm) 2000 Franken zukommen lassen.

bens und Zusammenlebens war und ist das Fernsehen per Fernsehspiel, per Fernsehfilm ausdrücklicher (ich behaupte nicht: effektiver) beteiligt als, überspitzt gesagt, vermittels aller Chefredaktionen».
Diese Gedanken gerade heute zu wiederholen, da einerseits die wirtschaftliche Rezession die Sparschraube beim Spiel zudreht und andererseits der Irrglaube vom Fernsehen als vornehmlich journalistischem Medium grassiert, scheint mir notwendig.

Dramaturgie des Publikums

Diesen Begriff von Volker Klotz habe ich schon öfters ins Spiel gebracht. Er wurde meist missverstanden, vor allem auf seiten der Filmkritiker, die darin eine Dramaturgie der Erfüllung von Publikumswünschen sahen und mit dieser Interpretation den Zwang unserer Fernsehdramaturgie auf die freien Filmemacher belegen wollten. Um weitere Irrtümer auszuschliessen, zitiere ich Klotz wörtlich: «Um die Zuschauer fürs Spielgeschehen einzunehmen, müssen die Spielmacher – vom Autor bis zum Schauspieler – vornehmlich zwei Dinge tun. Sie müssen, da sie Handlungen auf besondere Weise vorführen, merklich den allgemeinen Erfahrungsschatz verarbeiten. Und sie müssen durch lenkende und ordnende Massnahmen die Zuschauer instand setzen, ihrerseits als sinnvollen und belangvollen Zusammenhang all das zu verarbeiten, was das Spiel vorbringt. Dieses gemeinsame Geschäft bezeichne ich als Dramaturgie des Publikums. Ziel von Dramaturgie ist es, bestimmte Möglichkeiten, die in Material und Konstruktionsverfahren des jeweiligen dramatisch-szenischen Textes angelegt sind, als sinnvollen Zusammenhang öffentlich zu aktualisieren. Mit der öffentlichen Aktualisierung kommt ins Spiel, wozu und für wen denn Dramaturgie getrieben wird: für ein aufnehmendes Publikum. Eine Herstellung dramatisch-szenischer Texte ohne Hinblick aufs Publikum ginge ins Leere. Sie wäre so unvollständig wie abwegig. Nicht einmal esoterisches oder narzisstisch-selbstvergafftes Spiel käme dabei heraus, sondern gar keins; denn durch das mitvollziehende, mitverarbeitende Publikum findet die jeweils endgültige dramaturgische Herstellung des Textes erst statt». Banal ausgedrückt: Werk und Publikum haben dann etwas voneinander, wenn sie etwas voneinander haben.
«Das Boot ist voll» von Markus Imhoof scheint mir ein Paradebeispiel so aufgefasster Publikumsdramaturgie.
Erkennbar ist, dass die Entwicklung von *«Telearena»* und *«Telebühne»* von dieser definitorischen Basis ausgegangen ist. Aber auch in unserer Zusammenarbeit mit den freien Filmemachern versuchen wir (die Abteilung *Dramatik* des Fernsehens DRS; Anm. der Red.), den gleichen Standpunkt einzunehmen. Ich räume ein, dass unser Interesse, Werke für den Hauptabend, also für 20.00 Uhr, zu forcieren und unsere Rücksichtnahme auf Einschaltquoten auf manchen Filmemacher einschränkend wirken muss. Auch ist es nicht jedermanns Sache, dem grossen allgemeinen Publikum gegenüberzutreten. Und ich bedaure, dass wir kein zweites Programm besitzen, um das Ausstrahlungsangebot differenzieren zu können und daher wichtige Filme, wie zum Beispiel Fredi M. Murers *«Grauzone»* in den späten Abend verweisen müssen, und Richard Dindos *«Journal I–III»* nur unter dem Ausnahmeaspekt von Max Frischs 70. Geburtstag auf 21.00 Uhr haben legen können. In diesem, unter den jetzigen Umständen nicht lösbaren Problemkomplex, spielt zu unguter Letzt das Verhältnis von Produktionsaufwand und Sendezeit eine weitere einschränkende Rolle.
Die vorher definierte Publikumsdramaturgie soll uns in der Zusammenarbeit als Leitlinie dienen und weder indoktrinierend wirken noch in ihrem Sinn Etablierten den Vorzug geben. Auch Aussenseiter sollen zum Zug kommen, weil wir überzeugt sind, dass sie uns Wahrheiten zu sagen haben über unsere Wirklichkeit, auf die wir nicht kommen, weil wir sie übersehen oder auch übersehen wollen. Wir täten uns keinen Gefallen, wenn wir die Signale, die von

«Das Boot ist voll» von Markus Imhoof als Beispiel eines Films mit einer geschickt angewendeten «Dramaturgie des Publikums».

Aussenseitern kommen, nicht senden und uns weigern würden, sie zu empfangen und ernst zu nehmen. Als Beispiel sei hier *«Reisender Krieger»* von Christian Schocher angeführt.
Schwer wird es allerdings, wenn Filmemacher die Geduld abverlangen, zuzuhören und zuzuschauen, wenn Aufmerksamkeit nötig wird, um Gesichter, die hinter Masken zu verschwinden drohen, wieder zu erkennen, Inhalte hinter stereotypen Handlungsabläufen wieder aufzuspüren und Ideen hinter der Konversation hervorzulocken. Ich meine den Mut, das Publikum auch zu erschrecken, wenn es etwas wahrnimmt, was es angeht. Signale gegen die Berührungsangst, Filme die herausfordern, Zugang zu suchen, zu schwer Zugänglichem, Funkverbindungen, die abgebrochene Gespräche wiederherstellen. Hier führe ich als Beispiel den preisgekrönten Film *«Stolz – oder Die Rückkehr»* von Friedrich Kappeler an.
Woran liegt es aber, dass ausgerechnet *«Stolz»* unter den sieben Todsünden die niedrigste Einschaltquote erzielte, dass *«Journal I–III»* oder *«Grauzone»,* hätten wir sie um acht gesendet statt, wie wir es taten, um neun und viertel vor zehn; dass diese zwei hervorragenden Arbeiten, wie ich zu behaupten wage, ihre ebenfalls niedrige Einschaltquote auch um acht Uhr kaum verbessert hätten? Um mich nicht aufs Glatteis zu begeben hüte ich mich vor fertigen Antworten und fahre fort, Fragen zu stellen:

- Welche Bewegungskräfte dieser filmischen Werke reizen das Publikum, sich mit ihm einzulassen?
- Wie verarbeiten sie den allgemeinen Erfahrungsschatz des Publikums?
- Wie stellen sie den Bezug zur Eigenwirklichkeit des Publikums her, und wieweit berücksichtigen sie den gesellschaftlichen und ästhetischen Erfahrungsstand dieses Publikums?

Zusammengefasst: Ist die notwendige Wechselbeziehung geschaffen, die der Dramaturgie erst ihren Sinn gibt? Ich glaube, dass dies bei den erwähnten Werken, die für viele andere stehen, nur bedingt der Fall ist, und dass es Verabredungen und Übereinkünfte zu schaffen gilt, um die von den Filmemachern zumindest angebahnte Wirkprozedur, ihrem künstlerischen Einsatz und Können entsprechend zu steigern. Das noch immer beliebte alte Kino verfügte über umfassende Konventionen, über eine Art überindividuelle Verkehrsregeln, die die Beteiligung des Publikums ermöglichten. Wer das nicht wahr haben will,

arbeitet auch bei höchster subjektiver Qualität gegen eine öffentliche Aktualisierung seines eigenen Werkes.
In *«Stolz»* und den übrigen sechs Todsünden wollten wir zeitgenössische Eigenwirklichkeit des schweizerischen Zuschauers kritisch darstellen. Wir versuchten es nicht buchstäblich, sondern metaphorisch, wobei Grad, Art und Richtung der Verschlüsselungen in den einzelnen Filmen stark variieren. Wir handhabten die Orientierungsmuster weitgehend nicht erwartungsgemäss, sondern mehr oder weniger erwartungswidrig. Das Resultat ist bekannt, das Publikum mochte nicht ernsthaft darauf eingehen; im allgemeinen auch die Presse nicht. Dass es die Jury durch die Preisverleihung an *«Stolz»* indirekt doch noch tut, nehme ich dankbar zur Kenntnis; drückt sie doch damit aus, dass sie die Wichtigkeit der dramaturgischen Stossrichtung vom Mehr-oder-weniger-Gelingen der einzelnen Werke auseinander zu halten weiss. Die Art der Rezeption bei Publikum und Kritik lassen mich nicht loskommen von der Vermutung, dass das erstere der eigenen Wirklichkeit, wo sie konfliktträchtig ist, lieber aus dem Weg geht, und die letztere eine so massive Zusammenarbeit von Filmemachern mit dem Fernsehen wohl gar nicht wünscht?
Was das Publikum betrifft, habe ich volles Verständnis. Wo denn hätte es kontinuierlich die Gelegenheit gehabt, sich im fiktiven Spiegel zu betrachten? Ein Beispiel: Während in der Bundesrepublik Deutschland die Nazizeit in Film und Fernsehen langfristig aufgearbeitet wurde – wir konnten es im Kino und an unseren Apparaten weitgehend mitverfolgen –, blieb eine breite Auseinandersetzung in unserem Land, mit unserem Land, mit jener Zeit fast aus. Die nationale Wunschhaltung, wie sie in den Filmen *«Die letzte Chance»* und *«Marie Louise»* von Leopold Lindtberg genau getroffen und unterstützt wurde, konnte sich ungestört zum Mythos entwickeln. Nichts spricht gegen diese schönen Filme, aber vieles gegen die später ausbleibende Auseinandersetzung mit ihnen. *«Das Boot ist voll»* von Markus Imhoof ist eine sehr späte Antwort darauf.

Autoren, Regisseure – Autorenregisseure

Zu lange vernachlässigte man bei uns die dramatische Spielentwicklung mit dem Argument, es fehle an Autoren. Man meinte damit den literarisch renommierten Schriftsteller, noch besser den Dichter; an ihnen und an ihren Taten, so die Auffassung, hing die Entwicklung des Fernsehspiels. Und da es sie selten gab, konnte man halt nicht entwickeln. Vor allem dem Regisseur wurde eine nur nachgeordnete Bedeutung beigemessen. Damit setzte man sich auch bewusst gegenüber dem Kinofilm ab. Fernsehen sollte, anders als Kino, nicht *im Bild,* sondern *am Wort* orientiert sein. Das Primat des Autors hielt sich hartnäckig trotz zahlreichen Misserfolgen in der Suche nach Fernsehspielautoren. Nicht zuletzt hatten die Schriftsteller Probleme mit der ihnen angetragenen Rolle des Fernsehspielautors.
Diese Haltung, die bei uns bis in die siebziger Jahre hineinwirkte, wurde in der BRD schon in den Anfängen der sechziger überwunden. Man lernte von den Hörspielredaktionen und übernahm ihre «aktive Dramaturgie» zur Autorengewinnung, indem man überging zum individuellen Gespräch mit dem einzelnen Autor, zur geduldigen und mühevollen Zusammenarbeit, die ihm half, die Skepsis gegenüber einem Medium, das nach Günther Anders den Zuschauer gängle, ihn in Bann schlage und gefangen halte, abzubauen. Nicht nur bei den Wortautoren, sondern auch bei den Filmern und Kritikern war das kulturpessimistische Vorurteil gegen die Bilderflut des Fernsehens, welche die Phantasie abtöte, sie verbilde und verdumme, fest verankert und ist es zum Teil heute noch.
Mit zu den Vorbehalten kam die Berührungsangst vor der Fernsehadministration und dem komplizierten technischen Apparat. Hatte nicht ein Einlassen auf dieses Medium den Verzicht auf das Dichterische zur Folge, ein Absteigen auf das Schablonen-Niveau? Man musste doch im Gegenteil ankämpfen gegen diese Degeneration des Denkens, diese

Bildsüchtigkeit. Und wenn das zuträfe, frage ich, welch andere wirkungsvolle Möglichkeit dagegen anzugehen gäbe es denn, ausser der, es im Medium selber zu tun?
Max Frisch antwortete 1962 auf die Frage Bieneks, ob es ihn nicht reize, einmal ein Stück direkt für den Fernsehschirm zu schreiben, sarkastisch: «Nein! Ich habe zu schlechte Augen für das Fernsehen, das flimmert mir immer.» Er modifizierte zwar später seine Haltung und schrieb an der Drehbuchfassung seiner *«Biografie»* mit. Ähnlich ablehnende Haltungen sind häufiger festzustellen.
Nun, trotz administrativen Einengungen, trotz knapp bemessenen Honoraren, trotz politischen Rücksichten, trotz Tabuisierung von Geschehnissen und Begriffen, die von niemandem klar definiert werden, aber dennoch vorhanden und wirksam sind, beginnen unsere Bemühungen um Autoren seit etwa fünf Jahren mehr und mehr erfolgreich zu sein. Und es sind auch Autorenfilmer, die die Attraktivität des Fernsehspiels erkennen, auch wenn ihre Arbeit bei uns noch immer nicht als «kultursignifikant» gilt.
Die Annäherung an den Spielfilm durch die Einbeziehung der Filmemacher bleibt allerdings vorerst durch beschränkte Budgetmittel einerseits und die notwendig auszunützende Studiokapazität andererseits begrenzt. Es beginnt sich, insbesondere durch die Absolventen der Film- und Fernsehakademien, eine Verhältnisverschiebung zwischen dem literarisch anerkannten und den «anderen» Autoren zu ungunsten der Schriftsteller abzuzeichnen. Diese «anderen» Autoren zeichnen sich durch ihre Unterschiedlichkeit und Vielseitigkeit aus. Ich kann mir vorstellen, dass gerade sie, meist vom Film kommend, dem von mir eingangs geschilderten frühen Entwicklungsabbruch, der zur Stagnation des Fernsehspiels auf der Suche nach seiner eigenen ästhetischen Gattung geführt hat, neue Impulse geben können. Die rasch fortschreitende Entwicklung einer leichter handzuhabenden elektronischen Technik wird da ihren Beitrag leisten.
Bleibt Partnerschaft Theorie? Die Verluste wären für beide Seiten langfristig verheerend. Der erfolgreich begonnene Aufbau einer schweizerischen dramatischen Spielkultur kann nur gemeinsam fortgeführt werden. Es muss ins Bewusstsein aller Verantwortlichen dringen, dass das Gedeihen dieser Partnerschaft eine kulturpolitische Wichtigkeit erster Ordnung hat in unserem Land.

Max Peter Ammann

Verhindertes «Paul Irniger»-Hörspiel als Buch erschienen

Pil Crauer, Das Leben und Sterben des unwürdigen Dieners Gottes und mörderischen Vagabunden Paul Irniger, gezeichnet von Pil Crauer nach den Gerichtsakten und den Erinnerungen der Zeitgenossen. Mit einem Nachwort von Roman Brodman. Basel 1981, Lenos Verlag, 340 Seiten, illustriert, Fr. 28.–

Im. Paul Irniger war verurteilt wegen dreifachen Mordes und wurde 1939 als zweitletztes Opfer der Todesstrafe in der Schweiz hingerichtet. Als Radio DRS 1978 die überaus sorgfältige, in den Fragen des Persönlichkeitsschutzes geradezu vorbildliche Dokumentation *Pil Crauers* über Paul Irniger ausstrahlen wollte, erhob die Heimatgemeinde des Hingerichteten Einspruch. Dieser Fall eines juristischen Eingriffs in die Medienfreiheit ist nach einem langen Seilziehen noch hängig. Unter der Perspektive des Interesses der Allgemeinheit an einer öffentlichen Reflexion des Falles Irniger hat ZOOM-FB diesen Eingriff kritisch kommentiert (vgl. 1/80, 17/79, 22/78). Eine schriftliche Fassung des Hörspiels, ergänzt durch eine vielfältige Dokumentation, ist nun im Basler Lenos-Verlag herausgekommen. Der Kulturkritiker Emanuel La Roche bezeichnet das Werk als ein wichtiges literarhistorisches Dokument zur Geschichte der dreissiger Jahre in der Schweiz.