Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur

Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte

Band: 60 (1980)

Heft: 4

Artikel: Die Telearena : Literatur- und sprachwissenschaftliche Aspekte einer Fernsehreihe

Autor: Burger, Harald / Matt, Peter von

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-163640

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: 08.01.2026

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

HARALD BURGER und PETER VON MATT

Die Telearena

Literatur- und sprachwissenschaftliche Aspekte einer Fernsehreihe

1. Das Profil der Sendung

Was ursprünglich hätte eine Art Zwischenbilanz der Telearena werden sollen, ist nunmehr nur noch als Nachruf möglich. Die Telearena – in Idee und Verwirklichung wesentlich das Werk von M. P. Ammann – ist in der bisherigen Form «gestorben». Die Neukonzeption wird in mancher Hinsicht ganz anders aussehen. Gerade im Hinblick auf sie dürfte es aber interessant sein, Gelingen und Misslingen der alten Form noch einmal vor Augen zu führen. Für einmal sollen weniger Kriterien der journalistischen Kritik im Vordergrund stehen, als literatur- und sprachwissenschaftliche Aspekte des Kommunikationsprozesses, der sich in der Telearena jeweils abspielte.

Wir haben im Sommer 1979 in einem gemeinsamen Seminar die Telearena *«Sucht»* mit Hilfe von Videoaufnahmen und Transkriptionen der Diskussion unter solchen Gesichtspunkten untersucht und mit andern Telearena-Sendungen verglichen. Die Ergebnisse werden hier auszugsweise vorgelegt. Wir sind den Fernsehschaffenden dankbar, dass sie den Studenten stets bereitwillig und umfassend Auskunft gaben.

Vorab ist festzuhalten, dass es *die* Telearena nicht gab. Jede Sendung hatte ihr eigenes Gesicht. Und dennoch gab es Konstanten, die stabil genug waren, der Sendung ihren unverwechselbaren Stil zu sichern, dabei aber doch wieder so weit, dass Experimentieren permanent möglich blieb. Konstant war, dass die Diskussion durch ein für die Telearena angefertigtes Bühnenstück angefeuert wurde; dass das Stück nicht primär um seines literarischen Selbstwertes willen gespielt wurde; dass Stück und Diskussion auch äusserlich ineinander verflochten waren, insofern als den Teilen des Stücks jeweils Diskussionsblöcke folgten. Konstant war auch das kommunikative Muster der Diskussion: im Zentrum und allgegenwärtig der Moderator H. Indermaur, um ihn herum in bestimmter räumlicher Anordnung eine grosse Gruppe von Diskutierenden, von der natürlich immer nur ein

Bruchteil zu Worte kommen konnte. Aufgegeben wurde nach einigen Versuchen die Rolle des «Spielverderbers»; er wirkte mehr irritierend als stimulierend. Desgleichen erwies sich die Hoffnung, mit der Bildung eines Stammpublikums ein besonders günstiges Diskussionsklima zu schaffen, als trügerisch. Insgesamt war die Telearena ein äusserst fruchtbares Experiment, und die Nachahmungen bei anderen Rundfunkanstalten zeugen von der Produktivität der Idee. Zugleich aber ist unverkennbar, dass manche Sendungen nach dem Urteil der Produzenten wie der Kritik missglückten, und dass auch in den insgesamt gelungenen Sendungen Unbefriedigendes zu registrieren war. Darüber hinaus zeigten Fernsehkritiken in Zeitungen, Leserzuschriften und dergleichen, dass ein und dieselbe Sendung durchaus gegensätzlich beurteilt werden konnte, wobei beide Seiten ihre guten Argumente hatten. Auch Indermaur «gefiel» bei den einen, bei den andern «fiel er durch», was nicht immer nur auf persönliche Sympathie oder Antipathie zurückzuführen war. Den Auftritt Indermaurs in der vorletzten Telearena kommentierte der Tages-Anzeiger so: «. . . der Diskussionsleiter, der sich durch geradezu voyeuristische Neugier auszeichnete und . . . sensationslüstern nach allfällig verborgenen Dramen bohrte . . .». Stimmen, die ihm nicht passten, habe er «konsequent unterbrochen, ihre Aussagen in diffamierender Weise in Zweifel gezogen» usw. Die NZZ hingegen bescheinigte Indermaur, dass er «hervorragende Medienarbeit geleistet» habe, dass er «die Rolle des nüchternen Moderators mit bestechendem persönlichem Engagement und gezielter, aber diskreter Provokation» zu verbinden gewusst habe.

Uns scheint, dass die wechselnde Qualität der Sendungen, wie auch die kontroversen Urteile der Zuschauer und Kritiker nicht zufällig, sondern in einem – vielfältig aufzufächernden – Dilemma der Konzeption der Telearena angelegt sind, einem Dilemma, das sehr deutlich auch auf allgemeinere Probleme des Mediums Fernsehen verweist.

2. *Der dramatische Charakter des Sendungsganzen*

Gebrauchsliteratur oder Volkstheater neuen Stils?

Das Spannende am ganzen Unternehmen Telearena ist auch im literarisch-künstlerischen Bereich die Menge von Problemen und Widersprüchlichkeiten, die da zutage gefördert wurden. Diese Dilemmata sind unausweichlich, weil sachbedingt. Sie dürfen also nicht ohne weiteres zu Argumenten der Kritik an der Sendung gebraucht werden. Die Interviews, die von den Studenten mit verschiedenen an der Telearena beteiligten Produzenten

geführt wurden, zeigen, dass eine zentrale Frage, welche Diskutierende, Zuschauer und Kritik häufig irritierte, bereits als unaufgelöste Meinungsdifferenz bei den Sendungsmachern vorzufinden ist. Es betrifft dies die literarisch-künstlerische Beschaffenheit des Stücks. Einerseits ist dezidiert von «Gebrauchsliteratur» die Rede, von «Wegwerfliteratur» sogar; anderseits kann nicht übersehen werden, dass eine Tendenz besteht, ein Wille sogar, die Sendung zu einem Gefäss zu machen, das ein breites Publikum mit künstlerisch anspruchsvoller Dramatik konfrontiert und dergestalt Ungezählte, die sich in der Regel um «Literatur» wenig kümmern, zu einer Auseinandersetzung mit sprachlich-szenischen Kunstwerken bringt.

Hanspeter Riklin, der Regisseur der Sendung «Sucht», insistierte im Gespräch hauptsächlich auf dem Begriff des «Gebrauchstheaters», eines zu einmaliger Verwendung in kurzer Zeit angefertigten Textes, dem über die Funktion im Sendungsganzen hinaus keinerlei Bedeutung zukommt: «Man müsste hier noch einen andern Begriff einführen, und zwar denjenigen von Gebrauchstheater. (. . .) Deshalb gibt es auch oft, soweit ich dies sehen kann, Probleme mit dem Autor. (. . .) Das Stück muss in einem Monat geschrieben sein. Solche Autoren gibt es aber in der Schweiz nicht, weil wir keine Filmindustrie haben. Ein Hollywood-Drehbuch wird in der Regel in zehn Tagen geschrieben, dann während einer Woche überarbeitet, und dann ist Schluss.» Diesem Konzept einer der industriellen Produktion nahe verwandten Hervorbringung literarischer Texte, das hier nicht nur ehrlich eingestanden wird, sondern im Rahmen des grösseren Unternehmens auch seine Begründung findet, steht die kulturpolitische Absicht schroff entgegen, die in den folgenden Äusserungen des Redaktors der Telearena, Thomas Hostettler, durchscheint:

«Die Stücke, die am Anfang der Telearena präsentiert wurden, diese groben simplen Stückchen, die mich persönlich fast nur immer geärgert haben, die möchte ich nicht mehr. Ich möchte doch zu einem reicheren Volkstheater gelangen, um ein heikles Wort zu gebrauchen. (. . .) ein Ansatz zu einer helvetischen Dramaturgie, den heute in der Schweiz kein Berufstheater leistet.»

Es ist indessen nicht so, dass Riklin und Hostettler als je entschlossene Verfechter der zwei unterschiedlichen Positionen im Produktionsvorgang gegeneinander angetreten wären. Vielmehr hat jeder in der konkreten Arbeit ganz selbstverständlich Elemente des andern Konzepts übernommen. Die scharfe Trennung in zwei unvereinbare Lager ist das Ergebnis der kritischen Untersuchung der Dokumente, die uns über den Arbeitsprozess zur Verfügung stehen. Der Gegensatz ist im Unternehmen in diffuser Weise angelegt und von uns nachträglich herausdestilliert, zu einer idealtypischen Opposition verschärft worden. Wollten die Fernsehschaf-

fenden selber diese Dinge theoretisch zunächst ins reine bringen, kämen sie wohl überhaupt nie zu einer fertigen Sendung. Das gilt auch für den Autor selber, Hansruedi Lehmann, dessen Leistung gewiss in mehrfacher Hinsicht Anerkennung verdient, obwohl er, wie seine Äusserung zeigt, unter Voraussetzungen gearbeitet hat, die letztlich heterogen sind:

«Das Stück ist die Geschichte eines Mädchens, mit dem ich gut befreundet bin. – Sie half mir auch, nicht direkt bei der Niederschrift des Stückes, sondern bei der Überprüfung der Authentizität der Aussagen und Situationen. Jeder Satz wurde dahin überprüft, ob sie dies gesagt oder gehört haben könnte. Was aber nicht heisst, dass es ein Abbild von Realität ist, sondern es ist eine dramaturgische Verdichtung, wenn man so etwas ins Spiel umsetzt. Es ist ja ein Stück weit auf mögliche Diskussionspunkte hin geschrieben und wird letztlich zu Gebrauchsdramatik.»

Es ist verblüffend, wie hier das Gebot des einwandfrei Dokumentarischen (ein Fall, den es «wirklich» gegeben hat und gegen den man deshalb nicht argumentieren kann), das Gebot der dramatisch-künstlerischen Verwandlung ins Exemplarische (kein blosser Einzelfall mehr, sondern aussagekräftig für alle Fälle) und das Gebot der Funktionalisierung des Textes auf die Diskussion hin gleichzeitig benannt werden, ohne dass der Hinweis fällt, diese unterschiedlichen Arbeitsimperative könnten einander gegenseitig blockieren. Offenbar ist jeder gordische Knoten lösbar, wenn einer nur unbekümmert genug ist, den theoretisch unmöglichen Streich praktisch zu führen.

Die Faszinationsstruktur der Sendung

Die Fragen, die sich im Zusammenhang mit dem Stück stellen, sind nicht zu lösen, ohne die Beziehung des Stückes zum Ganzen der Sendung zu betrachten. Das wiederum setzt voraus, dass man den hauptsächlichen Faszinationsaspekt der Telearena überhaupt, jene Dimension, die dieser Sendung den ausserordentlichen Erfolg verschafft hat, klar bekommt. Dies sollte möglich sein über eine Reihe von Einzelfragen, die sich jeweils ziemlich genau beantworten lassen.

Zuerst: Liegt die weit überdurchschnittliche Anziehungskraft der Sendung im Stück begründet oder in der Diskussion? Die Antwort lautet hier ganz eindeutig: in der Diskussion. Es kann kein Zweifel bestehen, dass sich für das jeweilige Stück allein, auch wenn es nachdrücklich als Auseinandersetzung mit dem Problem Sucht oder Auto oder Homosexualität angekündigt worden wäre, nur ein Bruchteil der Telearena-Zuschauer vor den Apparat gesetzt hätten.

Zum nächsten: Welches Element der Diskussion ist ausschlaggebend?

Es könnte sein: die Begegnung mit unterschiedlichen Meinungen zu einem aktuellen Thema, Meinungen, die man unter Umständen noch nicht kennt und die somit das eigene Wissen verändern. Auch das ist nicht der gesuchte Faktor. Ginge es dem Zuschauer um erweitertes Wissen, um intellektuelle Transparenz angesichts unklarer Gegebenheiten, würde gewiss von den Sendungsmachern wie von den Diskutierenden das gefördert und besonders angestrebt, was in allen Sendungen offensichtlich zurückgebunden, gelegentlich sogar abgewürgt worden ist: die strenge Klärung der Begriffe; die Definition der Wörter, mit denen man den Abend lang zu arbeiten hat; die theoretische Bereinigung der Ausgangslage. Es wäre dies, das Wort ist nicht zu hoch gegriffen, ein Vorgang öffentlich-gemeinsamen Philosophierens gewesen, und zwar so, dass man sich im Bewusstsein der Vieldeutigkeit unseres umgangssprachlichen Redens entschlossen hätte, einmal für zwei Stunden Eindeutigkeit zu schaffen im Gebrauch bestimmter Begriffe, vielleicht nur eines einzigen Wortes («Sucht»). Diesem Vorgang entsprechend wäre dann auch die anschliessende Diskussion gekennzeichnet gewesen durch Argumentationen mit der Struktur von These und Beweisführung. Genau dies aber: Vorschläge zu rein theoretischer Klärung, und Ausführungen, die einen gewissen Grad von Abstraktheit hatten, erregten beim Moderator wie bei den Diskutierenden unweigerlich Unbehagen. Ob man das als gesunden schweizerischen Pragmatismus bezeichnen will oder als ein spezifisch helvetisches Handicap (die Hemmung, wenn nicht Aggressivität gegenüber frei theoretischem Denken): das ist zuletzt wohl eine Standpunktfrage. Unverkennbares Merkmal der Telearena-Gespräche ist es auf jeden Fall, dass eifrig, ja leidenschaftlich verhandelt wird über Dinge, für die ein Name, ein Begriff vorhanden ist, der für die verschiedenen Diskutanten ganz verschiedene Bedeutung hat, ohne dass man sich darüber rechtzeitig Rechenschaft gibt.

Wo liegt denn also das gewissermassen magnetische Element der ganzen Sendung? – Es ist nicht die Präsentation eines interessanten Stücks, und es ist nicht die Konfrontation mit unterschiedlichen theoretischen Positionen zu einem bedeutenden Problem. Die vitale Stelle, von der her alles andere eingefärbt wird, ist vielmehr *die Begegnung – live! – mit Erfahrungsträgern:* das Vis-à-vis sowohl der Diskutierenden wie der Zuschauer zuhause mit Menschen aus Fleisch und Blut, die öffentlich bei einer umstrittenen Sache sagen: Ich bin einer davon. Ich habe das erfahren. Ich war einst . . . Ich bin jetzt noch . . . Die Gewalt solcher unmittelbarer Zeugenschaft, die man als Zuschauer bis in die letzten Nuancen der Gestik und des Tonfalls vor sich hat, bewirkt das elementare Spektakel. Sie ist die Basis sowohl der ernsthaft gedanklichen wie auch der spannend unterhaltenden Dimension der Sendung. Wenn unter den Diskussionsteilnehmern

der «Sucht»-Sendung Leute sitzen, die maskiert sind, damit man sie nicht erkennt, wenn sie die Wahrheit sagen über ihr eigenes Leben, dann hat diese Erscheinung allein schon eine szenische Macht, neben der die Ereignisse des Theaterstücks, und wären sie noch so tumultuös, zurücktreten müssen. Ausserhalb einer logischen Beweisführung und ohne den Anspruch begrifflicher Präzision sind diese Erfahrungsträger leibhaftige Argumente, körperlich greifbare Stücke von Wahrheit, über die dem Zuschauer zuletzt dann doch Erkenntnis, neue Einsicht, Korrektur festgefahrener Meinungen vermittelt wird. Hierin liegt der im besten Sinne sensationelle Zug der ganzen Sendung; von hier entspringt auch das entschieden Neuartige, das nach Form und Absicht Innovatorische der Telearena.

Das ist nun wiederum nicht so zu verstehen, dass man im Grunde die Sendung auf die Präsentation solcher Zeugen reduzieren könnte, um den gleichen Effekt zu gewinnen. Das Zusammenwirken aller erwähnten Faktoren scheint unabdingbar. Merkwürdigerweise verlieren nämlich Zeugen und Erfahrungsträger dieser Art die besondere Wirkung, sobald sie allein auftreten, also etwa in den Roundtable-Gesprächen. Der Fernsehzuschauer hat längst gelernt, dieser Form von Information gegenüber seine Skepsis zu bewahren. Die Scheinauthentizität etwa der Politikergespräche und -interviews, wo bei vorgeblicher Spontaneität jedermann in langen, wohlgeformten Sätzen spricht und auch vor der Formulierung schwierigster Dinge nie nur eine Sekunde nachzudenken braucht, ist dem Medienkonsumenten so selbstverständlich geworden, dass er solchen Gesprächen nicht anders begegnet als einem Leitartikel. Als Beweis für diesen Zusammenhang wird die Tatsache gelten dürfen, dass von den Vorschlägen, die im Sommer 1978 innerhalb der Abteilung Dramatik für die Telearena 1979 zunächst gemacht wurden – Sterben, Sucht, Wunder, Weihnachten, Prostitution – nur ein Thema, das letztere, verworfen wurde. Es war wohl für das Monopolmedium und die ihm auferlegten Gebote des Wohlverhaltens zu riskant, eine ganze Gruppe der hier einschlägigen «Zeuginnen» mit ihrem Informationspotential in einen Sendungsverlauf einzubeziehen, der seiner Anlage nach nicht voll berechenbar ist. Interviews konventioneller Art mit Prostituierten dürften dagegen, so ist anzunehmen, auf keinen besondern Widerstand stossen. Auch dass die Sendung «Wunder» einen nach allgemeiner Auffassung unbefriedigenden Verlauf nahm, lag wohl weniger am vielgeschmähten Stück – Hostettler hielt auch nach der Sendung noch an dessen Qualität fest –, sondern an der Tatsache, dass niemand da war, der schlichtweg sagen konnte: «Ich war blind und wurde sehend. Ich war lahm und konnte wieder gehen.» So unterhielt man sich denn mühsam über die Frage, ob nicht vielleicht der Frühling mit den ersten Veilchen das grösste Wunder sei.

3. *Gesetzmässigkeiten der Diskussion*

Mehrdimensionalität

Da also das primär Faszinierende der Telearena in der Diskussion liegen dürfte, lohnt es sich, das Funktionieren einer solchen Kommunikationsform näher unter die Lupe zu nehmen. Die neuere Linguistik und die Kommunikationswissenschaft haben sich intensiv mit der Struktur von Gesprächen verschiedenster Art befasst, in jüngster Zeit gerade auch mit medienspezifischen Formen wie Interview und Fernsehdiskussion. Was die Diskussionen betrifft, so standen Klein-Formen – Diskussionen am runden Tisch etwa – im Vordergrund, während eigentliche Gross-Formen, Gross-Diskussionen wie die Telearena, noch kaum studiert wurden. Natürlich auch deshalb, weil man vor nicht langer Zeit sich kaum hätte träumen lassen, welches Engagement, welche Faszination solche Gross-Formen beim Zuschauer bewirken können.

Die Wissenschaft muss sich hier erst die geeigneten Analyseinstrumente erarbeiten, um allenfalls auch Bewertungskriterien vorlegen zu können. Die Schwierigkeit der Analyse resultiert nicht nur aus der Quantität der an der Diskussion Teilnehmenden, sondern auch und vor allem aus der kommunikativen Vielschichtigkeit einer Diskussion, wie sie in der Telearena praktiziert wird:

Es sind ja nicht einfach viele Leute, die über ein bestimmtes Thema miteinander, gegeneinander, (selten) durcheinander reden. Sondern man redet – gemäss Sendungskonzept – über ein Stück, vielleicht anhand eines Stückes, das man gemeinsam anschaut, das man «phasisch» sieht, sofern es Diskussion zwischen den «Akten» oder Szenen und Diskussion im Anschluss ans ganze Stück gibt. Man redet z. B. über einzelne Figuren des Stücks, über deren Verhaltensweisen und Meinungen. Das Stück ist also nicht nur als äusserer Anlass der Diskussion konzipiert, sondern als integrierender Bestandteil des Diskutierens selbst. Wieweit aber ist es wirklich gelungen, das Stück in diesem Sinn zu integrieren? «Dass sich die Diskussionsteilnehmer von diesem Stück nicht die Sprache verschlagen liessen, muss ihnen hoch angerechnet werden; dass das Niveau des Stücks hingegen dasjenige der Diskussion prägte, war unvermeidlich,» – so hiess es im Tages-Anzeiger einmal. Hier wird als selbstverständlich vorausgesetzt, was so selbstverständlich gar nicht ist: dass nämlich die Diskussion durch das Stück in Qualität und Struktur determiniert wäre. Wir konnten feststellen, dass die Diskussionen sich in extrem unterschiedlicher Weise zum Stück verhalten. Es gab tatsächlich solche, die – wie in «Treue» – auf das Stück oder Szenen des Stücks intensiv eingingen, die nach dem Wirklichkeitscharakter des im Stück Gezeigten fragten u. ä. Ebenso aber gab es

Diskussionen (wie in «Sucht»), bei denen sich nur ein Bruchteil der Voten überhaupt mit dem Stück auseinandersetzte, bei denen das Stück also bestenfalls die Funktion eines Katalysators hatte. Auch der «Tiefgang» der Diskussion braucht nichts mit der Differenziertheit des Stückes zu tun zu haben. Ein sehr typisiertes, holzschnittartiges Stück kann Anlass für sehr differenzierte Argumentation in der Diskussion sein. Und umgekehrt. Von hierher fragt sich, ob durch das Stück tatsächlich das erreicht wurde, was von der Konzeption der Sendung her hätte erreicht werden sollen, oder anders gesagt: ob nicht statt des Stückes mit dem gleichen Erfolg ein paar Fragen des Moderators, eine Einführung, ein Problemkatalog wie sonst bei Fernsehdiskussionen hätten eingesetzt werden können. Noch anders gesagt: Der Konnex von Stück und Diskussion ist nicht planbar, nicht vorhersehbar. Gutes Stück – gute Diskussion, diese Gleichung ist von vornherein unbrauchbar. Und damit werden die Anforderungen, die allenfalls an ein für die Sendung optimales Stück zu stellen wären, schwer definierbar. Das Stück hat seine interne Kommunikationsstruktur, und die Diskussion hat die ihre. Die beiden Gesprächsmuster nun sollten ineinander verschränkt sein, was augenscheinlich aber nicht so selbstverständlich glückt, wie man es vom äusseren Arrangement her erwarten dürfte. Eine weitere kommunikative Dimension kommt hinzu: Das Publikum im Studio äussert sich ja nicht nur füreinander und für den Moderator, sondern immer auch und unvermeidlich im Blick auf den Zuschauer am Bildschirm. Dies ganz wörtlich, insofern manche Votanten bewusst in die Kamera blicken (jene vor allem, die sich im Umgang mit dem Fernsehen schon auskennen), aber auch in einem indirekteren Sinn, da jeder Sprechende weiss, dass er für eine grössere Öffentlichkeit spricht und dass er deshalb seine Formulierungen noch mehr auf die Goldwaage legen muss, als wenn er «nur» im Rahmen der Studioumgebung zu diskutieren hätte. Die Interferenzen – erwünschte und weniger erwünschte –, die sich aus dem gleichzeitigen Wirken der drei Kommunikationskreise ergeben, machen die Diskussion der Telearena zu einem hochkomplexen und äusserst störungsanfälligen Kommunikationsnetz.

Dilemmata der Gross-Diskussion

Von einer guten Diskussion mit wenigen Teilnehmern verlangt man allgemein, dass sie «spontan» sei, dass die Teilnehmer ungehindert und ungehemmt ihre Meinung vortragen können, dass sie nicht nur Fragen des Diskussionsleiters beantworten, sondern auch aufeinander eingehen, an Voten des anderen anknüpfen, sich direkt mit den Standpunkten der anderen auseinandersetzen. Eine «gestelzte» Diskussion entsteht immer dort,

wo der Diskussionsleiter zu sehr dominiert, wo die Diskutanten ihre Voten offen oder verdeckt («im stillen») vorbereiten und dann wie Statements «abspulen». Mit den Massstäben der Klein-Diskussion gemessen, wäre die Gross-Diskussion der Telearena von vornherein dazu verurteilt, zu einer gestelzten und faden Veranstaltung zu entarten. Dies schon von der *äusseren Anlage* her: Nur der Moderator kann sich frei im Raum bewegen, nur ihm steht das Recht zu, Fragen zu stellen, nur er darf auswählen, wer der nächste Votant sein wird usw. Das Publikum ist an Zahl kaum übersehbar, es ist blockweise räumlich plaziert, der einzelne darf sich «melden», aber ohne Garantie, dass er auch wirklich zu Wort kommt. Wenn er einmal zu Wort kommt, wird er vielleicht unsicher, hat Lampenfieber; viele Votanten haben sich deshalb sichtlich auf ihren Beitrag vorbereitet, von Spontaneität im üblichen Sinn kann also kaum die Rede sein.

Für den Zuschauer wird die Problematik noch verschärft durch die situationsbedingten Beschränkungen der *Kameraführung:* Fester Bezugspunkt ist nur Indermaur, im übrigen kann die Kamera der Diskussion immer nur «hinterherfahren». Dadurch bilden sich bei der Kameraführung, wie wir an der Sendung «Sucht» beobachten konnten, Stereotypien heraus, die zwar gut einfühlbar sind, aber vielleicht den Eindruck, den der Zuschauer am Bildschirm von der Diskussion gewinnt, ungünstig beeinflussen. Die Kamera muss den Votanten, der sich in der Publikumsmenge befindet, zuerst einmal suchen und identifizieren. Das ist nicht ohne Zeitverlust möglich. Wenn die Identifikation vollzogen ist, stellt sich die Frage, wie lange wohl der Votant die Sprecherrolle beibehalten, wie lange Indermaur sie ihm lassen wird. Da kommen Erfahrungswerte zu Hilfe: Unbekannte Votanten kommen weniger lang zu Wort, werden häufiger von Indermaur unterbrochen als bekannte, prominente. Folglich haftet die Kamera vorsichtshalber nicht zu lange am unbekannten Votanten, länger und ausführlicher schon an den prominenten. Nach einer Äusserung eines Unbekannten zeigt die Kamera sofort wieder den Moderator, wenn er etwa eine Zwischenfrage stellt. Den Prominenten hält die Kamera auch während solcher Unterbrechungen des Moderators im Bild. Die Kameraführung hat somit wenig Spielraum für technische Verfahren, die dem Fernsehzuschauer den Eindruck eines lebendigen Diskussionsverlaufs vermitteln könnten (ungeachtet der Frage, ob die Diskussion wirklich so oder so verläuft), die Kamera ist auf wenige stereotype Einsatzmuster angewiesen.

Ein weiteres Problem ergibt sich aus der Rolle, die dem *Moderator* in der Sendung zugedacht ist. Er hat die innere Einheit der ganzen Sendung zu repräsentieren. So ist denn Indermaur in verschiedenen Funktionen engagiert, die nur durch seine Person zusammengehalten werden: Er ist

Sendeleiter (er leitet ein, er beendet die Sendung), er ist Diskussionsleiter (eröffnet die Diskussion z. B. so: «Warum graated en Mänsch in e Sucht ie, wie läbt er mit siner Sucht, wie chan er wider drus use cho? Über die Frage möchted mer hüt zabig i de Telearena rede»). Er verknüpft Stück und Diskussion («Und jetzt mached mer wiiters im Spiil»), und – er fungiert innerhalb des Stückes selber, etwa als Erzähler, der z. B. Zeitsprünge überbrückt («D' Gschicht gaat wiiter und es isch es halbs Jaar spööter»; in «Sucht» liest er statt eines Schauspielers einen Brief vor). Als Sendeleiter wendet er sich auch unmittelbar an den Fernsehzuschauer («mer händ Sie i de letschte Sändig uufgforderet eus z schriibe, wänn Sie bi de Teleareena wetted mitmache . . .»), er schaut direkt in die Kamera, wenn er die Zuschauer am Bildschirm begrüsst oder verabschiedet. All diesen Funktionen gerecht zu werden, ist kaum immer mit gleicher Eleganz möglich.

Das Dilemma des Moderators wird besonders spürbar in der *Diskussionsführung:*

Er kann die Gross-Diskussion nur im Rahmen halten, wenn er ein Zweier-Gespräch höchstens auf kleinstem Raum zulässt. Es überwiegen denn auch in der Telearena – neben den Einzelantworten – solche Passagen, in denen ein Teilnehmer ein kurzes Votum abgibt und aufgrund von Rückfragen oder Nachfragen Indermaurs drei- bis fünfmal seine Äusserungen fortsetzen kann. Bei den Prominenten ist es ein bisschen anders: sie sprechen länger an einem Stück, werden von Indermaur kaum unterbrochen oder zu Präzisierungen veranlasst. Die kurzen Dialogpassagen zwischen Indermaur und einem einzelnen Teilnehmer haben eine innere Struktur, die der des Interviews sehr nahe kommt (wo normalerweise auch nur der Interviewer das Recht hat, Fragen zu stellen, auf Ergänzungen und Präzisierungen zu bestehen, während der Interviewte meist reaktiv bleibt) und insofern die Gross-Struktur nur noch einmal bestätigt. Ein Gespräch, bei dem beide Partner gleichberechtigt wären, ist hier also ausgeschlossen oder ausserhalb des «legalen» Rahmens. Wenn einmal ein solcher Dialog in Gang kommen will, weil sich der Votant nicht mit seiner inferioren Rolle bescheidet, muss der Moderator einschreiten, will er die Veranstaltung nicht aus den Fugen geraten lassen, unter Umständen sehr drastisch, indem er dem Sprechenden das Wort abschneidet. Das heisst: der Moderator ist verpflichtet, im Interesse des Gesamtablaufs viele Möglichkeiten zu intensiverem Engagement und grösserer Spontaneität der Teilnehmer generell zu beschneiden. Das macht sein Agieren ambivalent, schwankend zwischen Einfühlung und autoritärem Eingreifen, schwankend zwischen Hinhören auf den anderen und brüskem Durchsetzen der funktionsbedingten Eigeninteressen.

Chancen der Gross-Diskussion

Angesichts solcher allgegenwärtiger Prädominanz des Moderators und des gänzlich «abhängigen» Status der Diskussionsteilnehmer ist es nicht so sehr erstaunlich, dass Diskussionspassagen missglücken, erstaunlich ist eher, dass überhaupt eine lebendige Diskussion in Gang kommen kann. Man wird vielleicht – aufgrund der Erfahrungen mit einer Sendung wie der Telearena – von der landläufigen Vorstellung von einer «guten» Diskussion abzurücken und für eine Gross-Form wie die Telearena-Publikumsdiskussion neue Massstäbe zu setzen haben. Eine neue Form von Lebendigkeit entsteht beispielsweise dadurch, dass der Moderator seine Fragen bewusst offen formuliert, bewusst weitmaschig (wie die oben angeführte Eingangsformulierung in «Sucht») und meist nicht an einen bestimmten Teilnehmer gerichtet, so dass auf ein und dieselbe Frage eine ganze Reihe von Antworten eingehen können (nach dem Einleitungssatz sagt Indermaur ein paar Sätze später: «Ich möchte Sii bitte, über Iri Vermuetige oder über Ires Wüsse, wie mer ine Sucht ine graated, z rede. Ich bitte Sii, sich z mälde. Bitte schön.» – Hier sind offene Formulierung des Themenrahmens, Aufforderung zum Diskutieren und Wahl des ersten Sprechers geradezu lehrbuchmässig voneinander getrennt).

Lebendigkeit kann auch dadurch entstehen, dass einzelne Teilnehmer sich nicht an die Spielregeln halten und Normverstösse wagen. So gibt schon der erste Votant in der Sendung «Sucht» keine eigentliche Antwort auf Indermaurs Eröffnungsfrage, sondern versucht das Thema neu zu definieren («Herr Indermaur, jetzt sind mer scho im Sucht drii als Biispill, und das isch sicher nid der einzige Form vo Sucht und, ee, ich glaubten, es wäred doch interessant das maal de Raame vo, was Sucht eigentlich is, abzschtecke. Das Theema heisst ja nid ‚Droge' hüt, das Theema heisst ja ‚Sucht'». Der Sprecher ist offenbar nichtdeutscher Muttersprache). Indermaur hat dann einige Mühe, das Gespräch wieder unter Kontrolle zu bringen, das «Duell» zieht sich über einige Sprecherwechsel hinweg. Ausserhalb der Normen der Diskussionsstruktur liegt es auch, wenn Teilnehmer den Moderator «überspielen» und untereinander ein Streitgespräch beginnen, wie in der Sendung «Auto» häufiger zu beobachten war.

Es gibt offenbar «legale» und weniger «legale» Möglichkeiten, einer Gross-Diskussion trotz der situativen Einschränkungen eine Atmosphäre von Spontaneität, unmittelbarem Engagement und Spannung zu vermitteln. Welche «legalen» Verfahren sich als praktikabel und effizient erweisen, kann sich erst bei zunehmender Erfahrung mit diesen neuen Grossformen herausstellen. Vielleicht wird man dabei zuletzt auf manche Spielregeln und Kommunikationstechniken einer Grossform von Diskussion zurück-

kommen, die längst erprobt ist und deren Ähnlichkeit mit der Telearena schon optisch unverkennbar ist: das Parlament.

Schliesslich – und damit knüpfen wir an vorher Gesagtes an – gelten für Grossdiskussionen auch jenseits des Formalen und Strukturellen aller Wahrscheinlichkeit nach andere Regeln als für Diskussionen in kleinem Rahmen: Ob sich ein Thema für das Gespräch am runden Tisch eignet oder nicht, besagt noch nichts für dasselbe Thema in der Grossdiskussion. Und was über die Faszination der authentischen Rede von «Betroffenen» gesagt wurde, eröffnet der Phantasie der Regisseure noch ein weites, bisher kaum abgestecktes Experimentierfeld.

4. Konsequenzen für das Theaterstück

Von der Untersuchung der Faszinationsstruktur her ist also zu sagen, dass erst Stück und Diskussion *zusammen* das «Schauspiel», das «Spectaculum», das unter anderem auch ästhetische Ereignis ausmachen. Stück und Diskussion stehen nun aber nicht gleichberechtigt nebeneinander; das Stück hat Hilfsfunktion. Es muss den Raum abstecken, in dem sich jene Diskussion entwickelt, die scheinbar einen Prozess kollektiven Erkenntnisgewinns darstellt, tatsächlich aber den brisanten Auftritt authentischer (für den Durchschnittszuschauer gewissermassen exotischer) Erfahrungsträger ermöglichen soll. Dadurch ensteht eine nicht leicht durchschaubare Konkurrenz zwischen dem Stück und dem Sendungsganzen, dessen Teil das Stück ist. Es gehört zum Wesen eines dramatischen Spiels, dass es genau jene Wirkungen, welche hier die Sendung als Ganzes anpeilt, für sich allein beansprucht. Ein Theaterstück konfrontiert den Zuschauer mit Erfahrungen, die er sonst nicht leicht machen kann, und zwar in verkürzter, gedrängter, gesteigerter Gestalt, ohne ihm für diese Erfahrungen gleichzeitig die Instrumente der intellektuellen Bewältigung zu liefern. Was immer der Gegenstand eines Theaterstücks sein mag, zuletzt ergeht an den Zuschauer die Nachricht: «So bin ich! Nun deute mich!» Das heisst: im Theater verbindet sich naturgemäss die höchste sinnenhafte Konkretheit mit einer mehrfachen Deutbarkeit gerade der entscheidenden Dinge. In den grössten Werken des Theaters ist das Angeschaute so einfach, wie sein Sinn vielfach ist. Man kann ein Stück und seine «Bedeutung» nicht zur Kenntnis nehmen wie ein Sendschreiben oder eine Abhandlung. Vielmehr wird man von einem Stück in einen längeren und unter Umständen anstrengenden Arbeitsprozess versetzt, zur Mühe der Verstehensarbeit gezwungen, an deren Ende so etwas wie die «Bedeutung» des Werks herauskommt: als das gemeinsame Produkt von Stück und Betrachter. Solche literarisch-

künstlerische Verstehensarbeit nun aber hat innerhalb des Telearena-Ablaufs keinen Platz. Aus dem Stück soll die momentan erforderliche Bedeutung gleich schon herausspringen, schlank und glatt und eindeutig (auch wenn sie in zwei Gegenpositionen besteht), so dass man über sie als eine gesicherte Grösse diskutieren kann –, zustimmend, einschränkend oder ablehnend. Dieser Anspruch an das Stück ist vom Ziel der ganzen Sendung her legitim, aus der Optik des Spiels als eines Stücks rechtmässiger Literatur jedoch führt er in ein Dilemma. Von einem Gebilde, dessen Wesen die vom Empfänger zu verarbeitende Mehrdeutigkeit ist, verlangt man eine Eindeutigkeit, die erst der Empfänger selber wieder nach freiem Ermessen problematisieren soll.

Die Art, wie sich die Telearena-Macher hier aus der Zwickmühle zu ziehen suchten, ist raffiniert und eindrücklich –, gleichgültig, wie gut oder weniger gut die einzelne Sendung herausgekommen ist. Das Bündel widersprüchlicher Funktionen, das dem Stück innerhalb der Telearena auferlegt ist, wurde bewältigt, indem man tendenziell auf die dem Publikum vertrauteste Form von Theater oder Film zurückgriff. Es ist dies der «Realismus» des Schweizer Films der fünfziger Jahre (à la «Oberstadtgass», «Bäckerei Zürrer»), der formal wie ideologisch gleichermassen einfach und einsinnig ist und den man nun im Formalen weiterführte, ideenmässig aber mit einem genau umrissenen Problem versah. So trat dann aus dem ganz und gar vertrauten Kunstrahmen die zu diskutierende Fragestellung so sauber heraus, wie sie eben hineingegeben worden war. Das darf nicht als Kritik verstanden werden; es ist nur die Beschreibung der Konsequenz, die sich aus der Funktionalisierung des Spiels innerhalb der ganzen Telearena ergibt, und der geschickten Art und Weise, wie die Telearena-Macher sich dieser Konsequenz unterzogen haben.

Dennoch darf man die Frage stellen, ob diese Angleichung an ein landläufiges Realismus-Verständnis die einzige Möglichkeit sei, den Kunstcharakter des Spiels und seine Funktion im Sendungsganzen gleicherweise zu wahren. Bekanntlich wollen die Sendungsmacher in der neuen Konzeption Stücke literarisch anspruchsvollster Art einsetzen. (Ein erster Versuch mit «Andorra» ist bereits gesendet worden.) Zu befürchten ist allerdings, dass dabei die Fragen nach der Bedeutung des Werks einerseits, nach den verschiedenen Aspekten des Problems Antisemitismus andererseits, ungeklärt durcheinandergehen und Verwirrung stiften. Denn mit der literarischen Qualität steigt auch das vom Werk selber offerierte Spektrum von Auslegungsmöglichkeiten.