

Zeitschrift: Film und Radio mit Fernsehen
Herausgeber: Schweizerischer protestantischer Film- und Radioverband
Band: 22 (1970)
Heft: 16

Artikel: Luzern : Akademisches Filmforum 1970
Autor: Etter, Urs
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-963276>

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: 18.04.2026

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

wir nämlich unsere Welterfahrung verstehen wollen, dann müssen wir sie befragen und schliesslich das, was wir erfragt haben, auch aussagen; d. h. wir müssen uns, um zu verstehen, der Sprache bedienen, deren beide Bewegungen oder Pole Frage und Aussage (Antwort) die sprachliche Dialektik ausmachen, und erst diese Dialektik ermöglicht uns das Verstehen, das Aufnehmen, Bewahren und Benutzen von Erfahrungen. Nun ist uns unsere Sprache natürlich immer schon vor-gegeben, denn wir haben sie gelernt, und das bedeutet, dass wir sie von anderen Menschen (Mutter-Sprache!), die sie schon vor uns erlernt und benutzt haben, übernehmen. Gleichzeitig mit der Sprache aber übernehmen wir auch einen Grossteil der umgebenden Kultur mit, und das heisst, dass uns die sprachlich vermittelte Kultur eben auch bestimmte Vor-Urteile setzt, die wir dann nicht ohne Risiko aufs Spiel setzen und hinterfragen können. Wenn wir uns innerhalb einer Sprache bewegen, dann ist unser Verstehens- «Horizont» durch diese begrenzt, da wir ja immer nur erfragen können, was diese unsere Sprache bereits hergibt, und wir können demnach auch nur verstehen und aussagen, was in den Mitteln unserer Sprache oder, etwas vereinfachend ausgedrückt, in unserem Wortschatz bereits angelegt und also vorgegeben ist. Wir müssen sogar so weit gehen, dass wir einsehen: Eigentlich können wir nur verstehen, was wir bereits wissen, was in unserer Sprache schon vorhanden ist, was wir uns bloss noch nicht bewusst gemacht haben; ja eigentlich bestimmt schon die Frage, die wir stellen und die ja selber durch unseren Sprach- «Horizont» begrenzt wird, schon die ganze Antwort, die wir finden möchten: Wir bewegen uns bei all unserem Fragen und Aussagen in einem Kreis, dessen Peripherie (Horizont) wir nicht überspringen können. Der so mit der Sprachlichkeit unseres Verstehens vorgegebene sogenannte «hermeneutische Zirkel» lässt sich nicht sprengen, aber er lässt sich vielleicht vorsichtig und behutsam ausdehnen, etwa wenn wir dadurch unsere Sprache zu erweitern lernen, dass wir neue Worte mit alten verknüpfen und in unseren Wortschatz aufnehmen oder dass wir verschiedene alte Worte neu miteinander verknüpfen und so langsam aber stetig einen weiteren (Sprach- und Verstehens-) «Horizont» gewinnen.

Nun müssen wir auch für das Kino, für unser Verstehen eines Films, diesen Verstehenszirkel voraussetzen und uns somit einige unserer das Verstehen bestimmenden Motive bewusst machen. Einmal lernen wir als Kinder – noch vor der Schrift! – Bilder und Photos als Abbilder unserer nächstumgebenden Wirklichkeit «lesen», d. h. wir lernen zunächst uns schon bekannte Personen, später auch Lebewesen und Gegenstände immer sicherer wiedererkennen. Der Film «L'enfant sauvage» von François Truffaut etwa zeigt diesen Lernprozess des Gegenstand-, Abbild- und schliesslich Schrift-Erkennens sehr deutlich (vgl. ZOOM 13/1970). Mit der Zeit lernen wir auch – beispielsweise durch Film und Fernsehen, aber auch

durch Magazine – Bilder als solche, sogenannten als Zweit-Hand-Erfahrung, erkennen und wiedererkennen, die dann nicht an eine direkte und unmittelbare Wirklichkeitserfahrung anschliessen. Jedoch ist auch diese Horizonterweiterung noch an unsere Kultur gebunden und schafft uns ebenso wie die Sprache einen Zirkel von Vor-Urteilen und Vor-Verständnissen bezüglich der Bilder, und auch er lässt sich nicht sprengen, sondern höchstens wiederum erweitern. Da nun unsere Kinder schon viel früher und viel intensiver einer Bilderflut ausgesetzt und mit ihr konfrontiert sind, kommt es wohl dazu, dass sie gelegentlich Filme besser «verstehen» als die ältere Generation, die hier einen Lernprozess in vorgeschrittenem Alter und mit mehr oder weniger grosser Mühe nachzuholen hat, wenn sie vor der Kino- und TV-Erfahrung nicht resignieren wollen. Allerdings bleibt selbst für die Jugendlichen das Verstehen moderner Filme noch sehr im Unbewussten, im Unsagbaren, wahrscheinlich, weil sie nur passiv lernen, Bilder zu erkennen, nicht aber aktiv selber zu filmen oder zu fotografieren, wie sie etwa das Zeichnen und Schreiben schon sehr früh üben. Was jedoch nicht sprachlich bemächtigt und bewusst werden kann, bleibt irgendwie unheimlich, weil es einen unkontrollierbaren Einfluss auf uns ausübt. Schon von da her erscheint es wünschenswert, in Schule und Unterweisung solche Umsetzung von Bild- und Kinoerfahrungen in die Sprache zu üben und gegebenermassen auch selber das aktive Filmen und Fotografieren zu erlernen. Urs Etter

FILM AUFTRAG

Luzern: Akademisches Film- forum 1970

Nach den Worten des verantwortlichen Organisators dieses Weekends, Dr. Paul Gregor (Wettingen), hat sich das «Akademische Filmforum» zum Ziel gesetzt, alljährlich ein interessiertes Publikum mit einigen anspruchsvollen Filmen je eines Regisseurs zu konfrontieren, um durch Referate und Diskussionen die Begegnung mit der «jüngsten Kunst» zu vertiefen. Für dieses Jahr hat man sich Pier Paolo Pasolini, den italo-marxistischen Schriftsteller und Filmschöpfer, vorgenommen, und Dr. Gregor hat über ihn und seine umstrittenen Werke eine umfangreiche Dokumentation zusammengestellt, die den Teilnehmern eine

weitgehende Vorarbeit abforderte. Es wurde dabei einmal mehr deutlich, dass die modernen Filme ohne intensive Auseinandersetzung und Be-Sprechung kaum zu erfassen sind.

Fünf Filme

Fünf Filme von Pasolini wurden gezeigt, unter denen leider drei wichtige Titel fehlten, weil sie nicht eingeführt werden konnten, nämlich: «Il Vangelo secondo Matteo» (Das Matthäus-Evangelium, 1964), «Uccellacci e uccellini» (Grosse Vögel, kleine Vögel, 1965) und «Medea» (1969). Dafür waren die fünf folgenden Filme wiederzusehen: «Accatone» (Bettler, 1961), der erste Film Pasolinis, den er nach einer fruchtbaren literarischen Tätigkeit erst mit 39 Jahren schuf. Mit dieser liebevollen Darstellung des kleinen Zuhälters unter den berufs- und arbeitslosen Aussenseitern in den römischen Slums machte er erstmals in einer weiten italienischen Öffentlichkeit einige soziale Missstände bewusst. – «La terra vista dalla luna» (Die Erde, vom Mond aus gesehen, ein Kurzfilm von 1966). Mit diesem humorvollen Beitrag zum Episodenfilm «Le streghe» (Die Hexen) attackierte Pasolini in einer «clownesken Satire die Stellung der Frau im italienischen Männerbewusstsein: Die Donna ist die grosse Zauberin, die alles vermag; der Mann ist schwach wie ein Kind» (Gregor) – «Edipo Re» (König Ödipus, 1967) weist eine gewisse Verwandtschaft des unglücklichen vom Schicksal verfolgten Königssohnes aus der Sage von Sophokles mit dem Wanderprediger Jesus von Nazareth im «Vangelo» nach: Einsam, in einem ständigen Zwiespalt, kämpft er einmal gegen die Anerkennung und dann um die Einsicht seines Schicksals – Pasolini deutet dieses als sein triebhaftes Unbewusstes nach Freud –, das ihm Vatermord und Mutterschändung auferlegte. – «Teorema» (Lehrsatz, 1969) gestaltet die These vom «Göttlichen Jüngling» (Dionysos-Jahwe?), der einer Industriellenfamilie begegnet und ihr die Erfüllung der körperlichen Liebe, das Glück der totalen Kommunikation bringt, sie aber durch seinen Abschied in die grosse Krise stürzt. – «Porcile» (Der Schweinestall 1969) endlich will ganz brutal den scheusslichen Barbarismus der bourgeois deutschen Gesellschaft denunzieren, indem er natürlichen Kannibalismus und zur Sodomie genötigte Lebenskraft der geschäftlichen Vereinigung von Herdhitze, einem alten Nazi, und Klotz, einem den Verbrennungsöfen des Dritten Reiches entgangenen Juden, gegenüberstellt.

Pasolini als Schriftsteller und Dichter

Nach der Darstellung von Frau Dr. K. Näf, die das erste Referat hielt, suchte Pasolini mit seinen ersten Gedichten, die er während der Kriegs- und Nachkriegsjahre in Casarsa, dem Heimatdorf seiner Mutter, und in friaulischem und venezianischem Dialekt schrieb, Geborgenheit und eine heile Welt unter den tiefreligiösen Bauern. Bald durchschaute er jedoch diese Gläubigkeit als Narziss-

mus, geriet mit der Kirche in Konflikt, die Gott und Christus in ein moralisches Gefängnis gesteckt und verschüttet hat, und ging langsam der illusionären Geborgenheit verlustig. Später verbindet er den Glauben an das verschüttete Ideal des Göttlichen und der Liebe mit der marxistischen Sozialkritik und konkretisiert ihn in den Gedichten «Entdeckung von Marx» (1949). In der CPI (der italienischen kommunistischen Partei) hielt er es allerdings nur ein Jahr aus: «Der paternalistische Stalinismus Togliattis war ihm zuwider» (Gregor). Von nun an hielt er sich mehr an den frühen italienischen Sozialisten Antonio Gramsci (1891–1937). Als Volksschullehrer widmete er ab 1950 seine literarischen Werke dem Subproletariat in einem Vorort Roms, besonders zwei wichtige Romane «Ragazzi di Vita» (1955) und «Una vita violenta» (1959), teils in römischer Dialekt geschrieben. Sein Engagement für die Bewusstmachung des Notstandes in den Slums blieb jedoch vermischt mit einem (stärkeren?) ästhetischen und sprachtheoretischen Anliegen, das ihn oft mehr nach der Wirkung seiner Sprachspiele schielen liess; eine Spannung, die auch in den Filmen immer deutlicher werden wird, die Pasolini selber jedoch nicht wahrhaben möchte.

Das zweite Referat von Dr. M. Schlappner, «Pasolini als Regisseur», explizierte die vier wichtigsten Themenkreise in Pasolinis filmischem Werk je an einem Film:

Die Sozialkritik in «Accatone»

Als sich der italienische Film in den letzten fünfziger Jahren auf den Neorealismus eines Rosi und Visconti zurückbesann und den alltagschronistischen Stil wiederentdeckte, brachte Pasolini ein starkes Formbewusstsein in diese Bewegung ein. Er selbst erhoffte sich vom Film zweierlei: einmal eine konkretere Leibhaftigkeit seines sozialen Engagements durch das Mittel der Photographie, und dann eine grössere Breitenwirkung als sie durch literarische Werke möglich war. Hierin wurde er jedoch enttäuscht, weil seine Filme eine Interpretation erfordern und deshalb vom Volk, an das er sich zunächst richten wollte, nicht verstanden werden können. Ästhetisch bewusst stellt er schon in seinem ersten Film der (neorealistic) dargestellten Unordnung der vorfindlichen Welt die konträre Ordnung Bachscher Musik gegenüber. Dieser Umstand und die Traumsequenz, in welcher Accatone seinen Tod erahnt und eine karge, paradiesische Landschaft jenseits der Friedhofmauern erhofft, kennzeichnen schon diesen Film deutlich als Parabel: Das Ineinander von Sozial-Realismus und Sakral-Symbolik, das in «Teorema» schematisiert werden wird, ist hier schon angelegt.

Die Religionskritik in «Teorema»

Die fast mathematisch aufgebaute Parabel vom charismatischen Jüngling, der die utopische Hoffnung konkretisiert, gestaltet den «Berge versetzenden

Glauben» an eine Religiosität im Sinne eines numinosen Humanismus und an die Veränderbarkeit des Menschen. Das Geschenk der massiv körperlichen Liebe als neue, symbolisch-totale Kommunikation kann von den Figuren des dekadenten Bürgertums nicht nachvollzogen werden; ausser der Magd, die in ihr bäuerliches Milieu zurückkehrt, sich in einer Baugrube der technologischen Zivilisation lebendig begraben lässt und so zur wahren Heiligkeit findet, sind sie eher negativ oder doch äusserst zwiespältig gezeichnet. Auch hier streitet Pasolini eine Spannung zwischen seiner (kirchenkritischen) Religiosität und dem Marxismus ab.

Die Aktualisierung des Mythos in «Edipo Re»

Die geistesgeschichtliche Tradition darf nicht als angesammeltes Bildungsgut stagnieren, sie verpflichtet zum Engagement für die Gegenwart! Ödipus muss darum ein Revolutionär sein, der um sein Schicksal ringen muss, um näher an die noch schreckenerregende Heiligkeit heranzukommen. Wenn er am Ende als Blinder durch die Strassen Mailands zieht und auf seiner Flöte ein russisches Revolutionslied pfeift, dann wird der – allerdings sehr konstruierte! – Sinnzusammenhang deutlich, und seine Blindheit wird zum Zeichen für jenes «innere Gesicht», dessen der Revolutionär nach Pasolini bedarf.

Die Auseinandersetzung mit der Dritten Welt in «Medea»

Medea wird von Jason aus ihrer barbarisch-urnatürlichen Welt, die Pasolini mit besonderer Anteilnahme zeigt (ganz im Gegensatz zu Euripides), ins zivilisierte Griechenland entführt, wo sie schliesslich für die Hybris der politischen Vernunft ihres Gatten Rache nehmen muss. Dies Geschehen soll ein Gleichnis sein für die Begegnung der Dritten Welt mit der westlichen Zivilisation. Die Spannung zwischen Mythos und Moderne, im Kentaur als dem Pflegevater Jasons ziemlich künstlich verbunden, führt uns zu der Frage, ob es Pasolini nicht doch weniger um Weltanschauung und Sozialkritik geht als um den ästhetischen Genuss archaischer Landschaften und urtümlicher Sitten (Menschenopfer!).

Differenzierte Widersprüche

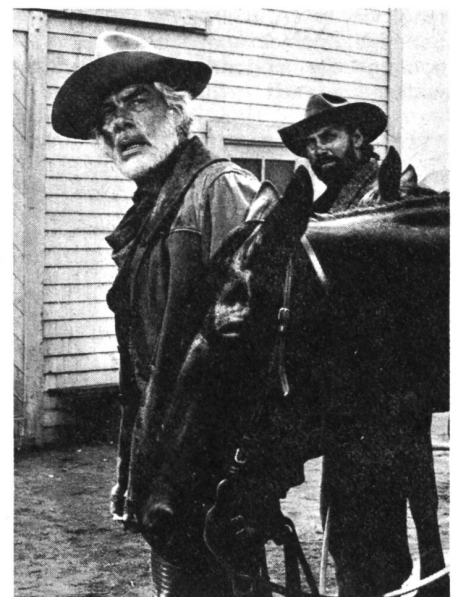
In den folgenden Gruppendiskussionen stützte man sich vorwiegend auf «Porcile», der in den Referaten noch nicht ausführlich zur Sprache gekommen war, und brachte weitere, ziemlich differenzierte Widersprüche in Pasolinis Werk an den Tag. Einmal konnte der Konflikt zwischen barbarisch-kannibalischer Religiosität und marxistisch-dialektischem Materialismus nicht aufgelöst werden, und wenn Pasolini behauptet, dass hier keine Spannung bestehe, dann unterliegt er wohl einer Selbsttäuschung. Weiter zeigt er gerade im Formalen, dass er selber einem Rationalismus und Traditionalismus verhaftet bleibt, den er eigentlich überwinden

möchte; seine Rolle in «Edipo Re» als Hohepriester, der die Flöte des charismatischen Propheten nicht ergreifen kann, dürfte dies bestätigen. Schliesslich gelingt es ihm auch nicht, psychologisch seinen Barbarismus mit der ideologisch bestimmten Gesellschaftskritik zu vermitteln, weil er die Technologie so vehement negiert, dass er gar keine Integration der archaischen Triebe anstreben kann! – An diesem Punkte nun wurde man sich eines kulturellen Gegensatzes zwischen deutschem Sprachraum und «Italianità» bewusst, der sich gelegentlich in der Verständnislosigkeit von Kritikern für Sentimentalität, Mythologie und Ritualismus in italienischen Filmen bemerkbar macht. Wir haben wohl das durch Pasolini angegriffene antike Bildungsideal des Klassizismus mit Nietzsche und anderen seit langem, wenn auch nie vollständig, überwunden, weshalb für uns diese Kulturermüdung, der Bildungsabbau und die Sehnsucht nach romantischem Barbarismus reichlich spät kommen; sie bilden in Italien zwar eine wirkliche Revolution, die wir allerdings nicht nachvollziehen können.

Fragen ohne Antwort

Was also wollen wir solchen Filmen bezüglich unserer (schweizerischen) Kultur und Politik für eine Funktion zusprechen, wo wir doch im wesentlichen nur Widersprüche aufdecken konnten? – Diese sehr wichtige Frage lag neben anderen der leider fast durchwegs katholisch geprägten Podiumsrunde (Frau Näf und den Herren Gregor, Schlappner, Sidler, Ulrich, Wettstein) vor und konnte nicht beantwortet werden. Vermutlich hätte sich eine gewisse Affinität zum gegenwärtig eine Renaissance erlebenden protestantischen Theologen der Romantik, Friedrich Schleiermacher, und

«Monte Walsh»: der alternde Cowboy Walsh (Lee Marvin) will nicht begreifen, dass auch im Wilden Westen eine neue Zeit Einzug hält



seinem religiösen «Gefühl der schlechthinigen Abhängigkeit», oder zur Wiederentdeckung der alttestamentlichen Propheten (z.B. Hosea und Amos) für die Sozialkritik, oder zur utopischen Hoffnung auf den prometheischen Menschen im Werk des deutschen Philosophen Ernst Bloch nachweisen lassen,

aber die Zeit reichte nicht. Dr. Schlappner konnte lediglich noch auf den politischen Romantizismus der Jungen Linken und ihren Traum vom Anarchismus verweisen, der sich eventuell mit dem Barbarismus Pasolinis identifizieren könnte.

Urs Etter

GEDANKEN AM BILDSCHIRM

Unheile Familie

Die Fernsehzeit von 18 bis 20 Uhr gehört der Werbung. Fernsehwerbung kostet viel Geld, und darum hat der Auftraggeber eines Werbespots auch das Recht, dass möglichst viele Zuschauer mit seinem Produkt bekannt gemacht werden. Da aber Werbefilme allein kaum grosse Zuschauermassen vor den Bildschirm bringen, müssen zu diesem Zweck besonders zugkräftige Programme in die Werbezeit eingestreut werden. Es sind dies vorwiegend die Kriminal-, Familien- oder Tierserien, die immer wieder die gleichen Personen und Akteure auf den Bildschirm bringen und mittlerweile so etwas wie die Fortsetzungsromane des Fernsehens geworden sind. Um eine weitere Folge seiner Lieblingsserie zu sehen, betätigt der Zuschauer den Einschaltknopf; die Reklame erhält er als Gratisbeigabe nebenbei serviert. Manche Sender verschweigen sogar listigerweise die genaue Anfangszeit der Serienfilme, so dass der Zuschauer gezwungen ist, ob er will oder nicht, die ganze Werbung mitanzusehen, wenn er nicht den Anfang verpassen will. Eines haben die Serien alle gemeinsam: Sie spiegeln einträchtig die sogenannte heile Welt wider, eine Welt, in der es wohl kleine

Unglücksfälle, Abenteuer, aber niemals Katastrophen gibt. Eine Welt, in der das Gute im Menschen am Schluss doch triumphiert und alles wieder ins Gleichgewicht gebracht wird. Im allerhöchsten Fall bleibt eine kleine Spannung am Schluss zurück, die den Zuschauer anregt, auch die nächste Folge wieder zu konsumieren. Da Serienfilme zur Unterhaltung gehören, müssen sie so sein, hört man immer wieder. Müssen sie wirklich?

Um das Thema Unterhaltung ging es bei den diesjährigern Mainzer Tagen der Fernsehkritik. Das hervorstechendste Merkmal dieser zwei Tage war vielleicht, dass allenthalben auf seiten der Kritiker und auf seiten der Fernsehschaffenden ein Unbehagen an der heilen Welt der Unterhaltung zu Tage trat. Dabei wurde immer wieder das Thema «Familie Mack verändert sich» in die Debatte geworfen. Es ist dies eine sechsteilige Familienserie, die vom Zweiten Deutschen Fernsehen ausgestrahlt wurde und die eben gerade auch das Deutschschweizer Fernsehen sendete. Diese Serie war ein Publikumserfolg, sie kam an, wie die Indexzahlen beweisen. Dabei schlägt sie

Gilbert Bécaud und Françoise Arnoul in Marcel Carnés Komödie «Le Pays d'où je viens»



all dem ins Gesicht, was man die heile Welt nennt. Ein Vater hat Geld unterschlagen um seiner Familie ein Haus zu bauen, dafür muss er ins Gefängnis, wie es rechtens ist. Das hat Konsequenzen für seine Familie, soziale und persönliche. Kein Mitglied bleibt ausgenommen. Das ist die Veränderung, die die Familie Mack über sich ergehen lassen muss.

Es war faszinierend, zu sehen, wie in Mainz bei der Diskussion fast niemand um diese Familie Mack herumkam. Sie beschäftigte, offensichtlich ob ihres Erfolges, die Unterhaltungsfachleute tief. Wohl trat ein Robert Lembke, der Moderator der Sendung «Beruferaten» vehement für die Unterhaltung der heilen Welt in die Bresche, aber seine Ausführungen wurden mit höflichem, aber unüberhörbar peinlichem Schweigen übergangen.

Was mag die Ursache für den anscheinend so regelwidrigen Erfolg der Familie Mack sein? In erster Linie hängt es wohl damit zusammen, dass, obwohl die Serie durchaus in der unheilen Welt angesiedelt ist, sie als reine Unterhaltungssendung konzipiert und produziert wurde. Wohl stellt sie ein Problem unserer Gesellschaft zur Debatte. Aber wer will, kann diese Sendung auch als reine Unterhaltung, als spannendes Abenteuer konsumieren. Aber er kann sich auch zum Nachdenken über Probleme verleiten lassen, auf die man sonst nicht alltäglich mit der Nase stösst, und die, wenn man sie sozusagen «miterlebt», eine ganz andere Dimension annehmen, als wenn man auf anderem Wege bloss davon Kenntnis nimmt. Vielleicht macht die Familie Mack Fernsehgeschichte als eine neue Form der Unterhaltungssendung. In diesem Jahr ging, vom gleichen Team produziert, eine sechsteilige Kriminalserie unter dem Namen «Hauptbahnhof München» über die Sender des ZDF, eine weitere Sendereihe über das Problem der Obdachlosen ist gegenwärtig in Arbeit.

Zum Schluss eine kleine Denkaufgabe für Fernsehschaffende: Kommen die hohen Zuschauerzahlen der Seriensendungen der sogenannten heilen Welt daher, dass das Publikum die heile Welt eben will, oder rühren sie daher, dass es keine Alternative gibt und das Publikum in der günstigsten Fernsehzeit eben konsumiert, was ihm vorgesetzt wird? Und für Fortgeschrittene die kleine Zusatzfrage: Welche Konsequenzen könnte man ziehen? H.-D. Leuenberger

Recht oder Unrecht

uj. Der Südwestfunk-Reihe «Recht oder Unrecht», die nun auch über die Kanäle des deutschschweizerischen Fernsehens ausgestrahlt wird, kommt angesichts der Tatsache, dass heute die Verbrecherjagd als Nervenkitzel in die guten Stuben der Bürger getragen wird (Aktenzeichen XY – ungelöst), besondere Bedeutung zu.