

Zeitschrift: Zoom : illustrierte Halbmonatsschrift für Film, Radio und Fernsehen
Herausgeber: Vereinigung evangelisch-reformierter Kirchen der deutschsprachigen Schweiz für kirchliche Film-, Fernseh- und Radioarbeit
Band: 24 (1972)
Heft: 16

Rubrik: Spielfilm im Fernsehen

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: 31.12.2025

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

einer ungemein poetischen Bildsprache und feinen Kameraführung ist «Das Messer im Wasser» allgemein zu empfehlen (für Jugendliche ab 16 Jahren). Er eignet sich besonders für Filminteressierte, z. B. in Filmklubs oder Filmkursen. Themenkreise siehe Kurzcharakteristik. Variationen zum Thema «Gemeinschaft» sind ergänzend Polanskis bekannte Kurzfilme: «Zwei Männer und ein Schrank», «Der Dicke und der Dünne», «Säugetiere».

Fragen zum Film

Warum lässt sich Andrzej überhaupt auf diesen Kampf ein? Warum nimmt der Stu-

dent die Herausforderung an? Parabelcharakter des Films: Analyse der Geschichte vom Heizer.

Will Polanski die bürgerliche Gesellschaft demaskieren, oder zielt er tiefer?

Was für Typen verkörpern die Darsteller?

Wie werden sich diese weiterentwickeln?

Fragen nach Kameraführung, Licht und Schatten, Symbolen, Bildsprache.

Weitere Unterlagen zum Film sind bei der Arbeitsgemeinschaft Jugend und Massenmedien (AJM), Seefeldstrasse 8, 8008 Zürich, erhältlich.

Heinz Lüchinger und Willi Meier

digung unter den Menschen» darzustellen, wobei der Hinweis des Originaltitels auf die Sackgasse, in der seine Figuren stecken, ihre Ohnmacht noch unterstreicht.

Polanski, 1933 in Paris als Sohn polnischer Eltern geboren, drehte seinen ersten Spielfilm «Das Messer im Wasser» 1962 in Polen. «Ekel» (1964/65), «Wenn Katelbach kommt», und «Tanz der Vampire» (1966) entstanden in England, «Rosemarie's Baby» (1968) in Amerika.

20. August, 15.10 Uhr, ZDF

Das Erbe vom Pruggerhof

Einen «Film des Herzens, der über menschliche Schwächen triumphiert» nannte seinerzeit der Verleih die 1955 entstandene Produktion «Das Erbe vom Pruggerhof» und charakterisierte sie weiter als «ergreifendes, zeitnahes Schicksal in der herrlichen Bergwelt». Es war ebenfalls die Rede von der «Stimme des Blutes», von «einem in der heimatlichen Erde verwurzelten Sägewerk» (dem Pruggerhof) und von dem «stolzen Lebenswerk» eines «einmaligen Mannes». Die so angesprochenen tradierten Gefühlswerte durchdrangen auch den Film von Hans H. König, der im selben Jahr «Der Fischer vom Heiligensee» und 1954 «Liebesbriefe aus Mittenwald» inszeniert hatte.

Die fünfziger Jahre waren die Blütezeit des deutschen Heimatfilms. Obwohl als Fließbandware klar erkennbar, stellte er doch zugleich eine Art bunt-schillerndes Abziehbild der sozio-kulturellen Landschaft seiner Zeit dar. Die Erfahrung der Welt als undurchdringliches Dickicht, als Scherbenhaufen musste verdrängt und durch die Vorstellung einer wohlgeordneten, überschaubaren «heilen» Welt ersetzt werden. Die Produzenten der Trivialliteratur und des Trivialfilms erkannten rasch, dass man die komplexen Vorgänge unserer Gesellschaft auf einige wenige Grundmuster reduzieren musste. Zum Gegenpol des Molochs Stadt stilisierten sie die ländliche Idylle. Hier wurde der bodenständige, weitgehend «autarke» Landbewohner als verheissungsvolle Alternative des durch entfremdende Industriearbeit «entwurzelten» Städters gezeichnet.

Heimat war nicht nur ein geographischer, sondern auch ein seelischer Begriff; daher auch die gängige Fiktion der intakten Bauernfamilie, die einen Schutzwall um sich baute und in ihrem übersteigerten Selbstbehauptungswillen extrem fremdenfeindlich eingestellt war. Die Bedrohung kam denn auch von aussen, von «unmoralischen» Städtern oder Ausländern. In «Das Erbe vom Pruggerhof» muss daher ein italienischer Arbeiter erhalten. Mit Recht hat die Kulturkritik auf diese und ähnliche reaktionäre Tendenzen hingewiesen. Was Filme dieser Art heute wieder vorführbar macht, ist der Umstand, dass mittlerweile fast 20 Jahre vergangen sind und Kritik wie Publikum

SPIELFILM IM FERNSEHEN

18. August, 20.20 Uhr, DSF

A Double Live

Georg Cukor gehört zur Garde alter Hollywood-Regisseure, deren Routine und Perfektionismus den Stil der Erzeugnisse aus der amerikanischen Filmmetropole geprägt haben. Er war Starregisseur, und er hat Stars geführt, darunter eine Greta Garbo («Kameliendame»), eine Ingrid Bergman («Gaslight»), einen Spencer Tracy und eine Katherine Hepburn («Adam's Rib») oder eine Judy Garland («A Star is Born»). Stoffe, die irgendwie mit dem Theatermilieu im Zusammenhang standen, lagen Cukor am besten; er selbst hatte am Broadway in New York angefangen. Auch «A Double Life» («Ein Doppelleben», 1946) gehört zu diesen Werken. Ein Star der dreissiger und vierziger Jahre, Ronald Colman, 1958 verstorben, spielt darin die Hauptrolle. Und das Theaterleben am Broadway gibt dem ebenso dramatischen wie romantischen Geschehen den Hintergrund. Hollywood übte sich damals in einer Psycho-Welle. Die Geschichte? Anthony Jones, ein aussergewöhnlicher Schauspieler, fühlt sich beherrscht von seinen Bühnenrollen. Sie bedrängen ihn auch im Privatleben; er nimmt sie so sehr an, dass sie Teil seines Lebens werden. Als er zusammen mit seiner ehemaligen Frau, von der er bereits zweimal geschieden ist, die er jedoch noch immer liebt, den «Othello» spielen soll, beschleichen den Schauspieler und seine Partnerin Bedenken. Trotzdem willigen sie schliesslich in die Proben ein, und die Aufführung wird zu einem grossen Erfolg. Doch das Unheil bleibt nicht aus. Während einer Aufführung verletzt Anthony Jones seine Partnerin beim «To-

deskuss» ernstlich, und als er später in die Wohnung einer kleinen Kellnerin kommt, erstickt er sie mit einem Kissen wie Desdemona.

Als ein Presseagent die Hintergründe des Mordfalles ahnt und sie für die Publicity der Bühnenaufführung zu benutzen sucht, gelangt der Schauspieler in Nöte.

19. August, 22.20 Uhr, ARD

Cul-de-Sac

Roman Polanskis «Wenn Katelbach kommt»

Ausserlich eine Kriminal-Groteske, erzählt «Cul de Sac» (1966) die tragikomische Geschichte dreier recht unterschiedlicher Menschen, die sich in einer dramatischen Situation in ihrer ganzen Schwäche, Selbstsucht, Angst und Abhängigkeit enthüllen. Ein ältlicher Fabrikant hat sich mit seiner liebeslustigen jungen Frau in ein altes Insel-Kastell zurückgezogen. In die erhoffte Idylle, die keine ist, brechen zwei flüchtige Gangster ein. Der eine erliegt seinen schweren Verletzungen, der andere übernimmt das Kommando in dem Kastell. Während er vergeblich auf den Gangsterboss wartet und seine unfreiwilligen Gastgeber drangsaliert, treiben die Dinge auf der Insel einem blutigen Ende zu.

«Für mich ist ‚Wenn Katelbach kommt‘ der beste Film, den ich gemacht habe», erklärte Roman Polanski Ende vergangenen Jahres in einem Interview während der Dreharbeit an seinem jüngsten Film «Macbeth». Nach seinen Worten ging es ihm in dieser «Tragikomödie» vor allem darum, die «Unmöglichkeit der Verstan-

die Dinge aus einem gewandelten Zeitverständnis heraus beurteilen können. So betrachtet, kommt den Heimatfilmen als Symptom vergangener Tage über das filmhistorische Interesse hinaus eine gewisse zeitgeschichtliche Bedeutung zu.

21. August, 22.50 Uhr, ARD

Pecado mortal

Der Sohn eines reichen brasilianischen Grossgrundbesitzers kehrt vom Studium aus Europa nach Hause zurück. Dort erlebt er den völligen Zusammenbruch des Vaters und seiner Ehe. Auch die übrige Familie zerfällt, ohne dass der junge Mann die Zeichen des Untergangs begreift. Unbelehrt von der Katastrophe seines Hauses, setzt er das autoritäre Regiment des Vaters fort. «Todsünde» («Pecado mortal», 1970) von Miguel Faria jr. ist eine kritische Auseinandersetzung mit dem brasilianischen Grossbürgertum.

Farias Film ist ein ebenso pessimistisches wie makabres Bild jener gesellschaftlichen Schicht seines Landes, die er hier angreift. Wie sein Landsmann Carlos Diegues in «Die Erben der Macht», die 1971 im Deutschen Fernsehen gezeigt wurden, arbeitet auch Faria stark mit Symbolen und Metaphern, vor allem im Zusammenhang mit der gelähmten Schwester, die wie eine Schlüsselfigur des Films wirkt. Bei ihr deutet der Regisseur auch die zwanghafte religiöse Abhängigkeit an, ihr Tod hat als einziger den Anschein einer Befreiung. Für alle anderen endet das Leben in Verzweiflung. Programmmatisch klingt diese Verzweiflung schon zu Beginn des Films in einem Lied an: «Ich, Brasilianer, gestehe meine Schuld, meine Sünde, meinen Schmerz.» «Hier ist das Ende der Welt» heisst es darin in ständigen Wiederholungen.

«Todsünde» ist nach «Pedro Diabo» der zweite Spielfilm von Miguel Faria jr. Er markiert den Endpunkt der «Cinema Novo»-Richtung, von deren aggressiv-kritischen Intentionen die jungen Regisseure Brasiliens heute weitgehend abgerückt sind, während ihre bekannteren Kollegen nur noch schwächere Aufgüsse der alten Thematik zu bieten haben.

22. August, 21.00 Uhr, DSF

Il deserto rosso

Der Film «Die rote Wüste» («Il deserto rosso»), 1964 entstanden, steht in der Reihe «Beispiele italienischer Filmkunst» auf dem Programm des Deutschschweizer Fernsehens. Es handelt sich um einen meisterhaften, ästhetisch sehr schönen, schwierigen und nicht unumstrittenen Film. Vorausgegangen sind ihm in den Jahren 1960–1963 drei Werke aus der Hand von Michelangelo Antonioni, die zusammen eine Trilogie gebildet haben: «L'avventura», «La notte» und «L'eclis-

se». Was in «Il deserto rosso» zum Ausdruck kam, nämlich der Konflikt des modernen Menschen mit dem Industriezeitalter und mit einer Umwelt, die wenig Rücksicht auf Gefühle nimmt, hat sich bereits dort schrittweise vorbereitet: in diesem Film hat Antonioni die langsame, schmerzliche Ablösung von Gefühlen und Vorstellungen, die früher gültig waren, dargestellt.

Ausserlich gesehen allerdings handelt auch dieser Film von Gefühlen – von den Gefühlen einer Frau (Monica Vitti), die sich selber sucht, und von den Gefühlen (oder der Gefühllosigkeit) der Männer, die ihr bei der Selbstsuche, bei der Heilung von ihrer «Zivilisationskrankheit», helfen wollen, aber dazu unfähig sind. Doch nicht um die Suche nach der verlorenen Zeit und nach den verlorenen Gefühlswerten geht es Antonioni; ihm ist es um die Möglichkeit der Bewusstwerdung zu tun. Nicht die Bindung an den andern, sondern die Selbstfindung führt den einzelnen aus dem Konflikt mit der verfremdeten Umwelt hinaus. Um diese Vorstellung sichtbar zu machen, hat Antonioni eine junge Frau namens Giuliana in der «modernen Wüste» ausgesetzt, in der Industrie- und Wohlstandswüste. Hier, in einer versteinerten Landschaft, die für die Frau etwas Furchteinflössendes hat, wird Giuliana, Gattin eines Spezialisten für Elektronentechnik, dem Freund ihres Mannes vorgestellt. Sie ist nervenkrank («Neurotisch wie wir alle»), hat durch einen Autounfall in den Freitod gehen wollen; sie fühlt sich schutzlos, ausgesetzt in der Angst. Und sie sucht Verständnis und Teilnahme beim Freund ihres Mannes. Doch sie findet beides sowenig wie bei ihrem Gatten. Die Umarmung des Freundes wirft Giuliana ganz auf sich selbst zu-

Monica Vitti und Richard Harris in Michelangelo Antonionis erstem Farbfilm «Il deserto rosso»



rück; sie erkennt das Unmögliche, sich im andern zu finden. Hilft Giuliana diese Erkenntnis, sich in der Umwelt besser zurechtzufinden? Wird sie sich auf sich selber stellen? Michelangelo Antonioni lässt die Frage offen. Er redet keinem Kulturpessimismus das Wort, aber auch ein billiger Zivilisationsoptimismus ist nicht seine Sache.

Fast nichts ist Sprache in dem Film, fast alles ist Bildsprache. Die Kamera hat Carlo di Palma geführt; Stil und Aussage sind eins. Die Formen und Farben («Il deserto rosso» war Antonionis erster Farbfilm) entsprechen ganz der Erlebniswelt Giulianas, aus deren Sicht das Geschehen gesehen wird. Manche der Symbole und Chiffren, die Antonioni gewählt hat, sind grossartig in ihrer Hintergründigkeit, andere wirken zu direkt und stellen die Glaubwürdigkeit des Films in Frage. Die Grautöne beherrschen das Gesicht der Industrielandschaft, manchmal spielen sie ins Gelb, manchmal ins Rostbraun, nie ins Grün. Um diesen Effekt zu erzielen, liess Antonioni ganze Strassen grau streichen, Felder wurden abgebrannt, Pinien gespritzt, Gebüsche geteert. Nicht eine äussere, sondern eine innere Realität zeigt der italienische Filmschöpfer in seinem Werk.

27. August, 20.15 Uhr, DSF

Der Fuhrmann des Todes

Vor kurzem zeigte das Deutschschweizer Fernsehen seinen Zuschauern den Film «Sie tanzte nur einen Sommer», der einst einen Überraschungserfolg erzielte. Jetzt steht ein Werk aus der Hand des gleichen Regisseurs, des Schweden Arne Mattsson, auf dem Programm, «Der Fuhrmann des Todes». Es ist nach der Novelle von Sel-



Die Blonde von Peking mit Mireille Darc in der Titelrolle

ma Lagerlöf entstanden, die auch Victor Sjöströms berühmtem Stummfilm «Körkarlen» (1920) zugrunde liegt. An den Filmfestspielen von Berlin 1959 wurde Mattssons Fassung des «Fuhrmann des Todes» gezeigt, ein Film von bäuerisch-schwerer Gangart, der das Böse schwarz und die Moral grell ausmalt. Den Weg in die Schweizer Kinos hat das Opus nie gefunden. Erzählt wird in dem Film die Geschichte des Säufers und Gotteslästerers David Holm, der dazu ausersehen ist, zum Fuhrmann des Todes zu werden. Er selber ist es, der zu Anfang seinen Kumpels in der Neujahrsnacht, auf einem Grabstein sitzend, die Legende von der alten Karre erzählt, die ein einäugiges lahmes Pferd durch die Lande zieht und deren Fuhrmann niemand anders ist als der Tod. Nach dieser Legende wird stets derjenige auf den Kutscherbock des grausigen Gefährtes beordert, der als letzter in der Neujahrsnacht stirbt. Dieser letzte ist an diesem Abend kein anderer als David Holm, auf den zu Hause die geplagte Frau des Trinkers wartet. Rune Lindström, der Autor und Hauptdarsteller des Films «Das Himmelsspiel», hat das Drehbuch geschrieben. Die Hauptrollen spielen George Fant, Ulla Jacobsson und Anita Björk.

28. August, 21.00 Uhr, ARD

On the Waterfront

In den fünfziger Jahren hat Elia Kazan eine Reihe von Filmen gedreht, die alle Welterfolge wurden. «On the Waterfront» («Die Faust im Nacken», 1954) gehört dazu. Von Publikum und Kritik gleichermaßen begeistert aufgenommen, erhielt

dieser zupackende, realistische Film nicht weniger als acht Oscars. Kazan erzählt darin die Geschichte eines jungen New Yorker Hafenarbeiters, der in einer Art asozialen Dämmerzustand dahinlebt, bis ein brutaler Mord und die Liebe zu einem Mädchen ihn aus seiner Lethargie wachrütteln. Daraufhin wagt er es, den Kampf gegen einen korrupten Gewerkschaftsboss aufzunehmen, der mit seiner Clique die Dockarbeiter terrorisiert. Die Hauptrolle spielt Marlon Brando. Elia Kazan stammt aus Konstantinopel, kam jedoch schon als Kind mit seinen Eltern in die USA. Er begann als Bühnenarbeiter und Schauspieler, ehe er sich als Theaterregisseur einen Namen machte. 1945 debütierte er in Hollywood mit «Ein Baum wächst in Brooklyn». Später folgten sozialkritische Filme. Seine grössten Erfolge feierte er in den fünfziger Jahren mit «Endstation Sehnsucht», «Jenseits von Eden» und «Baby Doll»; ihr Realismus war allerdings nicht immer frei von reisserischer Überhitzung. Aus dem von Kazan mitbegründeten berühmten «Actors Studio» gingen Stars wie Marlon Brando und James Dean hervor.

29. August, 20.20 Uhr, DSF

Monsieur

Jean-Paul le Chanois, geboren 1904, hat mit einem Dokumentarfilm über die Résistance debütiert, bevor er 1948 mit «L'école buissonnière» seinen menschenfreundlichen ersten Spielfilm schuf. Menschenfreundlichkeit ist auch späthin eine seiner besten Qualitäten geblieben. 1950 entstand «Sans laisser d'adresse», 1951 «Agence Matrimoniale», 1954 «Papa, maman, la bonne et moi», ein Jahr später folgte «Papa, maman, ma femme et moi», 1956 drehte Jean-Paul le Chanois «Le cas du Dr Laurent», und 1957 setzte er «Les Misérables» in Szene. Aus dem Jahr 1964 stammt die liebenswürdige Filmkomödie «Monsieur», die Jean Gabin auf den Leib geschrieben wurde. Jean Gabin, unter Frankreichs Charakterdarstellern noch immer ein Star, spielt darin den ehrenwerten Monsieur, den angesehenen Bankier, der den Selbstmord plant weil Madame gestorben ist. Am Ufer der Seine aber verhindert die blonde Suzanne, die einst Monsieurs Zimmermädchen war und jetzt ein leichtes Mädchen ist, die Absicht des noblen Herrn. Suzanne bringt Monsieur mit der Nachricht, dass ihn Madame eine ganze Weile betrogen hat, auf andere Gedanken. Er beschliesst, seinen eigenen Safe auszuräumen, sich für die Umwelt totzustellen und mit falschem Pass ein neues Leben zu beginnen. Als Vater und Tochter, als Butler und Zimmermädchen, beziehen Monsieur und Suzanne bei einem Konservenfabrikanten Quartier, in dessen Haus es turbulent zugeht. Und natürlich nehmen die Turbulenzen durch das eigenartige Paar noch zu – allerdings nur im besten Sinn: Denn Monsieur verhindert schliesslich, dass des Konservenfabrikanten Ehe in die Brüche geht.

2. September, 20.15 Uhr, ZDF

The Lonley Man

Jacob Wade (Jack Palance), der Jahre hindurch als Gesetzloser lebte, kehrt in seinen Heimatort zurück. Sein Sohn, Riley (Anthony Perkins), der ihn zunächst nicht erkennt, wurde von der Mutter im Vaterhass erzogen. Er sieht in Jacob einen Mörder, nicht nur weil er «damals», als er das Land verliess, einen Sheriff erschoss. Riley lebt in der fixen Idee, Jacob habe die eigene Frau, seine Mutter, in eine Felsschlucht gestossen. Er glaubt Jacob nicht, dass er vom Tode der Mutter vor fünf Jahren bis jetzt nichts wusste. Dennoch reitet Riley mit seinem Vater, als dieser die Stadt verlassen muss. Auf seiner Ranch, weit weg von hier, werden sie Ruhe finden, hofft Jacob. Dort besorgt die junge, blonde Esther (Elaine Aiken) das Haus, Jacobs Gefährtin.

Eines Tages erscheint der Bandit King Fisher (Neville Brand) mit seiner Bande, zu der Jacob einmal gehört hatte. Jacobs Hoffnung, ihrer Verfolgung mit ehrenhafter Arbeit in einer unbekannten Gegend entronnen zu sein, war ein Trugschluss. Jacob ist als treffsicherer, schneller Schütze bekannt, aber niemand, ausser Esther, weiss, dass er zeitweise überhaupt kaum noch sehen kann. Trotzdem reitet er in die Stadt, allein. Riley, der gerade durch den alten Ben (Robert Middleton) erfahren hat, was für ein Mann sein Vater in Wirklichkeit ist und dass er ihm mit seinen Anschuldigungen nur Unrecht getan hatte, hört von Esther in letzter Minute, wie es um Jacob steht. Er eilt ihm heimlich nach und hilft ihm gegen die vier Banditen, so gut er kann.

Jacot («Jake») Wade, der «Einsame», ist eine der vielen sagenumwobenen Gestalten des «Wilden Westens». In Henry Levins Film von 1956 gibt Jack Palance dem introvertierten, vom Schicksal gezeichneten Helden Gestalt. Wichtiger als die notwendige Auseinandersetzung mit den ihn bedrohenden Banditen ist ihm der Kampf um die Liebe seines Sohnes. Diesen bislang fehlgeleiteten jungen Mann spielt Anthony Perkins.

6. September, 21.00 Uhr, DSF

La blonde de Pékin

Niklaus Gessner, gebürtiger Ungar, betrachtet die Schweiz als seine Heimat. Als er nach Frankreich ging, um die Mittel für seinen Spielfilmerstling «Diamanten-Billard», eine französisch-schweizerisch-deutsche Gemeinschaftsproduktion, aufzutreiben, konnte er auf eine grosse Erfahrung als Gestalter von Dokumentarfilmen zurückblicken. Das zahlte sich aus. Aus Niklaus Gessner wurde Nicolas Gessner – und ein erfolgreicher Spielfilmregisseur. Hatte er für das «Diamanten-Billard» noch selber die Geschichte er-

sonnen, so diente ihm für «La blonde de Pékin» («Die Blonde von Peking»), 1967 entstanden, als Vorlage ein Roman von James Hadley-Chase. Das Drehbuch schrieb Gessner – zusammen mit Marc Behm – wiederum selber. In den Bereich des angloamerikanischen Thrillers versuchte der Ungar-Schweizer mit diesem

Opus vorzustossen. Eine Schar internationaler Darsteller vereinigte er um sich, darunter Mireille Darc, die damals noch zum Nachwuchs gehörte, daneben aber auch Edward C. Robinson, der erstmals vor einer französischen Kamera stand, sowie Claudio Brook, Pascale Roberts, Giorgia Moll, Tiny Yong und Karl Studer.

GEDANKEN AM BILDSCHIRM

Olympischer Verhältnisblödsinn

«Das grösste Problem», so schrieb TV-Presseschef Walter Grieder in einem Artikel über Fernseh-Aufwendungen für die Olympischen Spiele (ZOOM Nr. 15, 1972), «ist eigentlich nur die Programmierung, damit das Schweizer Fernsehen in dieser Zeit nicht total ‚verolympiadiert‘ wird. Deshalb, welche Überraschung, ist geplant, während der Hauptsendezeit von 20.00 bis 22.00 Uhr nur «in Extremfällen» Sport zu senden. Ein schöner Trost, wenn man bedenkt, das zwischen dem 26. August und dem 10. September im Schnitt etwa acht Stunden Live-Übertragungen und Aufzeichnungen pro Tag über den Deutschschweizer Bildschirm flimmern. Man muss nicht unbedingt sportfeindlich eingestellt sein, um den Aufwand, der hier betrieben wird, in Frage zu stellen. Auch die Bedeutung sportlicher Ereignisse hat ihre Grenzen. Davon aber will man im Ressort Sport beim Deutschschweizer Fernsehen offensichtlich nichts wissen. Sport hat die Prioritätsstufe 1, also wird mit brutaler Rücksichtslosigkeit alles übrige verdrängt. Dies lässt sich natürlich um so leichter rechtfertigen, als die Olympischen Winterspiele von Sapporo zum nationalen Volksfest gerieten und das sportliche Bewusstsein unseres Landes einen gigantischen Aufschwung erlebte: Die Kleber der Schweizer Sporthilfe an den Heckscheiben unzähliger Autos legen noch heute beredtes Zeugnis davon ab... Es ist indessen müssig, sich über den also betriebenen Verhältnisblödsinn aufzuhalten, überflüssig auch zu erwähnen, dass hier eine offensichtliche Verwechslung von Qualität und Quantität vorliegt und dass der ganze TV-Olympiarummel in erster Linie wieder einmal auf Kosten der Kindersendungen getrieben wird. Das Deutschschweizer Fernsehen handelt ja nicht bloss aus eigenem Antrieb, sondern genau gleich wie ein kommerzieller Betrieb nach den Gesetzen eines als verbindlich hingenommenen Publikumsge-

schmacks. Und das Fernsehen weiss, was es seinen durch einen immensen Propagandaapparat – unzählig sind die wirtschaftlichen Interessen an den Spielen der blütenweissen Amateure – «sensibilisierten» Zuschauern schuldig ist. Warum auch – werden sich die Verantwortlichen nicht ganz zu Unrecht sagen – sollen wir die nach Hunderttausenden zählende Sportgemeinde auf die Fernsehkanäle des nördlichen Nachbarstaates umschalten lassen, wo wir doch des Werbefernsehens wegen auf eine grosse Zuschauerbeteiligung angewiesen sind? Solche Überlegungen bestimmen mitunter auch den Lauf der Dinge.

Also reisen siebeneinhalb Sportberichterstatter – die andere Hälfte des einen ist für das Radio tätig – allein für das Deutschschweizer Fernsehen nach München. Drei werden zu Hause im Studio voll beschäftigt sein, und weil der liebe Konzessionär ja tags- und nachtsüber nicht genügend Sportler zu Gesicht bekommt, werden ihm solche als Diskussionspartner und Kommentatoren aus dem Sportstudio vor Augen geführt. Fragt sich bloss, ob hinter der gewaltigen Stabsarbeit und dem auch sonst grosszügig betriebenen Aufwand – es wäre wirklich interessant zu erfahren, mit welchen Summen die Olympiateilnahme des Deutschschweizer Fernsehens veranschlagt ist – nicht der eigentliche Zweck der Übung, der Sport, verlorengeht.

Auch darüber kann kein Zweifel bestehen: Sport übt gerade am Fernsehen eine besondere Faszination aus. Ein gehaltvolles Fussballspiel, ein ausgeglichener 800-m-Lauf, eine gekonnt dargebotene Kür am Stufenbarren übertreffen noch allemal den Schauwert einer noch so raffiniert inszenierten Unterhaltungssendung. Das wettkampfmässige Ringen des Menschen um Höchstleistungen und Perfektion hat eine hohe Ausstrahlungskraft, sogar auch auf jene, denen Sport nicht die wichtigste Nebensache der Welt ist. Das Fernsehen verdankt dieser Tatsache – und einigen andern mit dem Sport zusammenhängenden, auf die hier nicht näher eingegangen werden soll – viel: viel-

leicht zum Teil sogar seinen Erfolg und seinen unaufhaltsamen Aufstieg. Allein schon deswegen ist es den Fernsehanstalten nicht zu verübeln, dass sie von dieser beliebten Unterhaltung, in die so wenig Kraft und schöpferischer Geist zu investiert werden braucht, Gebrauch machen, wo immer sie sich anbietet. Dass die masslose und unkritische Übertragung von Sport aber letztlich den Schaulust nicht fördert, sondern herabmindert, schien wohl noch keinem Sportredaktor am Fernsehen überlegenswert. Musste es auch nicht, weil Sport das Erfolgsrezept des Fernsehens bisher schlechthin war. Der Vorolympische Inseratenboom der Geräte-Lieferfirmen und der Zwischenhändler ist dafür ein allzu deutlicher Hinweis. Mag sein, dass die bedenkenlose Ausschachtung sich einmal rächt. In der Schweiz könnte die Rechnung unter Umständen schon nach München präsentiert werden, da – aller Voraussicht nach – wenig Gelegenheit zu nationaler Euphorie sein wird. Ohne diese aber ist es schwierig, die Masse der am Sport nur bedingt interessierten Zuschauer bei der Stange zu halten. Das Damen-Volleyballspiel zwischen Ungarn und Kuba wird zwar für den Kenner wahrscheinlich ein sportlicher und ästhetischer Höhepunkt, aber eben doch schon eine Minderheitensendung, die sich bloss noch an eine Gruppe von Eingeweihten richtet, den andern aber kaum mehr als ein Gähnen entlockt. Wir haben, gerade zwischen dem 26. August und dem 10. September, einmal mehr das Fernsehen, das wir verdienen. Wir, das bedeutet in diesem Falle jene imaginäre, durch die vom Werbefernsehen finanzierten Institute ermittelte Geschmacksmehrheit, der beizukommen schon deshalb unmöglich ist, weil ein zuverlässiges Bild über sie (bewusst?) gar nicht besteht. Wir, das ist jene anonyme und amorphe Masse, über deren Bedürfnisse als Konsument die Produzenten so genau Bescheid wissen (und sie ihren Bedürfnissen entsprechend steuern). Der Produzent Deutschschweizer Fernsehen verkauft uns – zu konkurrenzlosem Schleuderpreis nota bene – die Olympischen Sommerspiele von München, weil er genau weiss, dass die Mehrheit seiner Zuschauer dafür ein Bedürfnis hat. Daran gibt es nichts zu rütteln. Besonders nicht von jenen, die dem Sport – und auch gerade dem Schausport, dessen Wert sie einzuschätzen wissen – etwas Besseres wünschen als den Ausverkauf von Vor-, Zwischen-, Hoffnungs-, Ausscheidungs- und Finalläufen und die ihm mehr zu geben bereit wären als blosser Jagd nach der Sensation und – weil es sonst mit Sicherheit langweilig wird – nach dem Absurden. Der Sport und mit ihm die Olympischen Spiele sind ein Phänomen. Ihm in allen Belangen gerecht zu werden, wäre eine Aufgabe. Sie lässt sich indessen allein mit Verschleuderung von Sendezeit nicht bewältigen.

Der TV-Apparat, der für die Olympischen Spiele mit deutscher Gründlichkeit aufgebaut wurde, ist nicht nur gigantisch, sondern auch bewundernswürdig. Die gesamten Kosten für seine Erstellung sol-