

Zeitschrift: Zoom-Filmberater
Herausgeber: Vereinigung evangelisch-reformierter Kirchen der deutschsprachigen Schweiz für kirchliche Film-, Radio- und Fernseharbeit ; Schweizerischer katholischer Volksverein
Band: 31 (1979)
Heft: 16
Rubrik: TV/Radio-kritisch

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 18.03.2025

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

Spiel von Orane Demazis in den beiden ersten Teilen, zu theaterhaft und veraltet. Aber Figuren wie Panisse, der Lyoner Monsieur Brun, Kapitän Escartefigue und das «Fischweib» Honorine sind prachtvoll gezeichnete Typen, die in charakteristischer Weise die Mentalität der Provençalen spiegeln: Gleich heftig und Freude, Zorn und Schmerz, zungenfertig, ebenso streitsüchtig wie schnell versöhnt, faul, aber hilfsbereit, mal listig und verschlagen oder auch hinterhältig und gleichzeitig sentimental und verschlossen, sind sie immer wieder über alle Gegensätze und Auseinandersetzungen hinweg bereit, den natürlichen Dingen des Daseins – Essen, Trinken, Spielen, Lieben – den Vorrang zu geben. Alle aber dominiert der grosse Raimu, der den choleroschen, aber im Grunde gutmütigen und zärtlichen Vater und Barwirt spielt und über eine unwahrscheinliche Skala von mimischen, gestischen und sprachlichen Ausdrucksmöglichkeiten verfügt.

Franz Ulrich

TV/RADIO-KRITISCH

«Aktion Abendsonne»

Überlegungen zur Fernsehunterhaltung anhand einer medienkritischen Sendung vom 23. Juli im ZDF

*Wir hier im Studio und Ihr zuhaus,
Vergesst Eure Not, vergesst Eure Sorgen,
Reicht Euch die Hände, lasst die Abendsonne herein,
Wir wollen eine Familie sein, von den Stürmen des Alltags geborgen.*

(Aus dem Titelsong von «Aktion Abendsonne»)

«Aktion Abendsonne» ist ein Fernsehspiel, genauer: eine fiktive Unterhaltungssendung, wie es sie im Jahre 1985 geben könnte. Das Unterhaltungsprogramm einer privaten Fernsehstation hat sich zum Ziel gesetzt, alten Menschen in unserer Gesellschaft zu helfen: Vier Kandidaten – die Witwe eines Studienrates, ein geschiedener bayrischer Rentner, ein ehemaliger lediger Orchestermusiker und die Witwe eines Landarbeiters – sind bereit, sich auf Zeit oder für immer in eine neue Familie vermitteln zu lassen. Das Fernsehen leistet dabei eine Art Hilfestellung. Die vier alten Menschen werden dem Zuschauer während der Sendung mit ihren Stärken und Schwächen vorgeführt, es wird Auskunft gegeben über ihre finanziellen Verhältnisse wie über ihren Gesundheitszustand. Wer an ihnen interessiert ist, kann während der Sendung anrufen und sich mit dem Kandidaten seiner Wahl unterhalten.

«Aktion Abendsonne» und die Botschaft von Unterhaltungsshow

Um es gleich vorweg zu sagen: das Stück hat mir gut gefallen. Als eine Extrapolation, eine fiktive Verlängerung jetziger Verhältnisse in die Zukunft, versucht es, Tendenzen gegenwärtiger Fernsehunterhaltung besser erkennbar zu machen. Ich könnte mir vorstellen, dieses Stück an einer Wochenend-Veranstaltung für Erwachsenenbildung zum Thema Fernsehunterhaltung einzusetzen. Und von diesem fiktiven Fall möchte ich in diesem Artikel ausgehen.

Nehmen wir an, eine Gruppe von 20 Erwachsenen hätte miteinander den «Teleboy» von Kurt Felix angeschaut. In der darauffolgenden Diskussion hätten sich die Meinungen polarisiert: Der einen Gruppe hätte die Sendung gefallen, die andere lehnte die Show ab. Und gerade in diesem Zusammenhang scheint mir das Fernsehspiel

«Aktion Abendsonne» gut einsetzbar zu sein. Durch seine Übertreibung vermag es die Gruppe hellhörig zu machen. Es können Fragen entstehen, die in der Diskussion zu Kriterien der Beurteilung für Unterhaltungssendungen im allgemeinen umgearbeitet werden können. Mit dem so entwickelten Frageraster könnten schliesslich eine Sendung wie «Aktion Abendsonne», aber auch andere reale Unterhaltungsshow's wie «Teleboy», «Spiel ohne Grenzen», «Hit-Parade» undsoweiter analysiert und kritisiert werden.

Die Untersuchungsergebnisse, die so anhand der Sendung «Aktion Abendsonne» zusammengetragen werden können, mögen vielleicht etwas pointiert sein. Ich bin aber der Auffassung, dass die im folgenden vorgetragenen Resultate – in abgeschwächtem Masse zwar – doch exemplarisch auf die meisten Unterhaltungsshow's zutreffen.

Das Verhalten des Showmasters und der Kandidaten

Durch äusserliche Betriebsamkeit (Hinweise auf ablaufende Sendezeit, Überraschungseffekte) wird versucht, den Live-Charakter der Sendung zu unterstreichen. Damit wird der Eindruck erweckt, es sei möglich, in diesem künstlichen und genau geplanten, ritualisierten Ablauf sich als Person spontan einzubringen. Die *Spontaneität* gerinnt jedoch zu einer Äusserlichkeit. Beim Showmaster wird sie zur Souveränität, denn er ist gewohnt, sich in dieser künstlichen Situation zu bewegen. Die teilweise durchaus spontanen und emotional echten Handlungen und Äusserungen der Kandidaten (das Weinen von Frau Härtel etwa) werden sofort abgedreht und von der Fernseh-Dramaturgie vereinnahmt (die Wertungen der Jury mittels Gongschlag und die Ausrichtung der Kameras auf die Weisungen des Moderators). Weil spontane Einfälle so kaum die Kommunikationssituation und den Ablauf der Sendung verändern können, degradieren sie zu Markenzeichen, die nur noch für die «Originalität» der Kandidaten stehen.

Für die meisten Unterhaltungsshow's dieser Art – und dies gilt in abgeschwächter Form auch für Talk-Shows – ist typisch, dass es sich mehr um eine Konkurrenz- als um eine echte Kommunikationssituation handelt. Es geht nicht primär um eine *Verständigung* zwischen den Personen, die an dieser Show teilnehmen. Die Gespräche sind blosser Vorwand, um sich zu produzieren/präsentieren, um sich mit seinen Werten vor dem Publikum zu verkaufen.

Das «Verkaufsgespräch» ist damit in einem fragwürdigen Sinn personenorientiert.



Moderator Ernst Stankowski begrüsst mit immer gleicher Herzlichkeit die Kandidaten.

Was die *thematische Verständigung* zwischen dem Master und den Kandidaten und zwischen den Kandidaten betrifft, so kommt sie nicht über Allgemeinplätze hinaus. Inhaltliche Aspekte werden deshalb vom cleveren Fachmann eingebracht. Von «den alten Leuten das Medium Fernsehen zur Verfügung stellen» kann nicht die Rede sein. Die Sendeform lässt ein solidarisches Verhalten unter den Alten und ein themenzentriertes Gespräch mit dem Zuschauer nicht zu.

Welches Bild vom alten Menschen vermittelt die Sendung?

- Alter ist ein Ammenmärchen. Wenn der alte Mensch gesund ist und wenn er sich anstrengt, dann bleibt er am Ball. Manchmal können da auch gewisse Medikamente nachhelfen (Werbespots).
- Der Alte als Opa/Oma kann ein netter Babysitter in der Familie sein.
- Das Fernsehen tut etwas für die Alten, und so brauchen wir uns in der grossen Fernsehfamilie nicht zu fürchten, alt zu werden (Delegierung von Verantwortung).
- Dort wo das Klischee vom fröhlichen Alten durch persönliche Schwierigkeiten und erfahrenes Leid getrübt wird, wird unterbrochen, abgelenkt, weggeschaut. Persönliches Schicksal.
- Strukturelle Probleme (Ursachen für die Isolation der alten Menschen; Veränderung der Bedingungen) werden systematisch ausgeklammert.

Die Rolle des Zuschauers

Der Zuschauer ist Komplize. Er wird vom Moderator («Wir wollen nicht reden, sondern handeln») und durch die Kameraführung geschickt zu einem Mitbeteiligten gemacht: «Unsere Aktion...» Innerhalb dieser Aktion wird der Zuschauer in der Rolle des potentiellen Käufers angesprochen. Er wird aufgefordert, zwischen den Kandidaten zu vergleichen und erst dann zu wählen, wenn er von den Vorteilen eines der Kandidaten überzeugt ist.

Die fröhliche Botschaft – eine Verletzung der Konzession?

Wenn wir bis hier Strukturen der Sendung herausgearbeitet haben, so geht es im folgenden um die Interpretation der Ergebnisse. Wir könnten uns fragen, ob die in dieser exemplarisch verdichteten Sendung vermittelten Werte sich mit jenen Werten decken, die etwa implizit in der Konzession der SRG angesprochen werden, wenn es dort im Art. 13 heisst: «Die von der SRG verbreiteten Programme haben die kulturellen Werte des Landes zu wahren und zu fördern und sollen zur geistigen, sittlichen, religiösen, staatsbürgerlichen und künstlerischen Bildung beitragen». Zwei mögliche Wertkonflikte zwischen der Botschaft von Unterhaltungssendungen und den «kulturellen Werten des Landes» sollen hier genauer herausgearbeitet werden:

Solidarität oder Konkurrenz?

Die hier in keiner Weise hinterfragte Methode der Konkurrenz und der Vermittlung von Personen über den Markt degradieren die Solidarität zu einem sekundären Wert. Primär geht es um die Selbstbehauptung gegenüber dem Konkurrenten. Die Solidarität wird nur dort gepriesen, wo sie in den Lücken des allgemeineren Prinzips «Konkurrenz» noch Platz findet und dieses nicht stört. Solidarität hat damit letztlich nicht die Entfaltung des anderen zum Ziel, sondern stellt bloss einen Faktor dar, um die eigene Selbstentfaltung auszubauen (gegen die andern einen möglichst guten Platz in einer Familie erkämpfen; eine gesunde Oma kaufen, damit beide Elternteile arbeiten gehen können).

b) Der Zuschauer als Käufer oder als Subjekt der Geschichte?

Der Zuschauer wird einseitig als Käufer angesprochen. Es wird ihm der Eindruck vermittelt, dass durch den Kauf eines Kandidaten, respektiv durch das Mitmachen der Sendung den Alten geholfen wird. Dieser Eindruck ist jedoch verlogen, da immer nur einem sehr kleinen Teil «geholfen» wird und zwar gerade jenem, der es am wenigsten nötig hat. So kann davon ausgegangen werden, dass weniger den alten Menschen in der Gesellschaft geholfen wird. Vielmehr werden in den Sendungen Erwartungen und Ängste des Zuschauers aufgenommen, und in dubioser Weise wird auf sie geantwortet. Der Zuschauer kann sich nämlich mittels Identifikation das illusorische Gefühl erkaufen, auch sozial gehandelt zu haben. Die komplizenhafte Fernsehfamilie und das Stereotyp vom alten Menschen, wie es diese Sendung prägt, lassen beim Zuschauer darüber hinaus den Eindruck entstehen, dass eigentlich seine mögliche Angst, alt zu werden, völlig unberechtigt sei.

Diese bedenkliche Bagatellisierung des Problems nützt aber weder den alten Menschen noch dem Zuschauer, der einmal alt wird. Es werden in dieser fiktiven Fernseh-Show zwar reale Konflikte in der Gesellschaft aufgegriffen, es werden aber nur zu kurz greifende Lösungen angeboten. Diese sind nicht in der Lage, die Bedingungen der Ursachen des Problems bewusst zu machen oder es gar zu lösen. Statt dessen werden harmonisierende Aktionen propagiert, die das Problem letztlich nur verschärfen, indem sie kurzfristig dem Zuschauer die Möglichkeit geben, den Konflikt zu verdrängen.

Der Zuschauer als «Käufer» einer gemachten heilen Welt, gerät so in Konflikt mit seiner Rolle als Staatsbürger und mit seiner anthropologischen Möglichkeit, Subjekt der Geschichte zu werden. Er vergibt sich die Chance, Konflikte in der Gesellschaft als Staatsbürger anzugehen und sie mit andern zusammen einer produktiven Lösung näherzuführen. Das Fernsehen leistet ihm in diesem fiktiven (?!) Fall keine Hilfe. Es regt nicht seine Phantasie an, es lässt ihn nicht mit Vergnügen lernen, wie gerechtere und bessere Möglichkeiten in der Wirklichkeit entdeckt und geschaffen werden können.

«Aktion Abendsonne» im ZDF

«Aktion Abendsonne» ist als Parodie auf Unterhaltungssendungen kein unproblematisches Fernsehspiel. Deshalb habe ich versucht, es im Rahmen eines medienpädagogischen Anlasses vorzustellen, in dem manche Missverständnisse vom vornherein ausgeschaltet werden können. Auf die Missverständnisse, welche die Sendung bei ihrer Ausstrahlung im Abendprogramm geschaffen hat, müssten wir nämlich hier noch kurz zu sprechen kommen.

Weil das Fernsehspiel in seiner Parodie möglichst nahe an wirkliche Unterhaltungssendungen heranzukommen versuchte, verarbeitete es eine Vielzahl von Versatzstücken solcher Shows (Telephonistinnen, Assistentinnen, Einsatz von Geld, Jury usw.). Diese Versatzstücke dienten nun vielen Zuschauern, die im Programmheft die

Mögliche alternative Unterhaltungssendung:

Zehn Personen nehmen an einem Würfelspiel/Planspiel teil, bei dem es weiße, gelbe und rote Felder gibt. Die roten Felder entsprechen einer Chance (z. B. erste Auszahlung der AHV), die gelben einem Problem (Rente reicht nicht für Wohnungsmiete). Anstatt bei den roten Feldern vorzurücken und bei den gelben zurückzufahren, besteht die Möglichkeit, dass die Spieler einander helfen, Probleme anzugehen (Altenwohngemeinschaft statt Altersheim). Wer mehr Fantasie im Lösen von Problemen aufbringt, wird belohnt (?).

Ankündigung des Fernsehspiels nicht gelesen oder überlesen hatten und die sich erst während der Sendung in das Programm einschalteten, als Signale für eine tatsächliche Unterhaltungsshow. Also legten sie sich entspannt in ihren Sessel zurück und konsumierten diese Sendung in der Art, wie sie gewohnt waren, auf solche Sendungen zu reagieren.

Von den 3000 Anrufen, die das ZDF an jenem Abend über die eingeblendeten Telefonnummern erhielt, waren gut die Hälfte nicht bereit, die Sendung als Parodie aufzufassen. Die meisten von diesen Anrufern lehnten sich aber dagegen auf, dass das Fernsehen in einer Unterhaltungssendung mit alten Leuten so umginge. Eine für mich zwar verständliche, aber traurigere Information war, dass 60 Zuschauer (2%) das Fernsehspiel wörtlich genommen hatten und sich ohne Vorbehalte aufs Spiel einliessen: Sie bewarben sich ernsthaft um einen der Kandidaten.

Es wird nun wohl eine der wichtigsten Aufgaben der Fernsehredaktion und des Autors und Regisseurs des Fernsehspiels (Diethard Klante) sein, diesen Reaktionen ernsthaft nachzugehen. Und wenn dies – wie versprochen – geschieht, so bin ich trotz – und vielleicht auch gerade wegen – der Reaktion der 60 Zuschauer vom Sinn und der Notwendigkeit dieser Sendung überzeugt. Denn sie hat mir, in ihrer vielleicht so nicht ganz beabsichtigten Wirkung, die Opfer dieses Molochs Fernsehen anschaulich vor Augen geführt. Kombiniert mit der anschliessenden Studio-Diskussion, in der die Möglichkeit bestand, Missverständnisse zu klären und auf sie einzugehen, finde ich diese Sendung den besten selbstkritischen Beitrag, den ich im Fernsehen bisher gesehen habe.

Matthias Loretan

Aus der Unterwelt der Energie-Kanalarbeiter

Zu Markus Imhoofs Fernsehinszenierung von Heinrich Henkels «Isewixer» im Fernsehen DRS, 29. August, 20.25 Uhr

Am 20. September 1970 fand im Basler Theater die Uraufführung von Heinrich Henkels «Eisenwichser» statt, einem Theaterstück aus der Welt der Arbeit, das anschliessend auf zahlreichen deutschen Bühnen gespielt wurde. Henkel (geboren 1937), ein gelernter Malergeselle, hat in diesem Stück eigene Erfahrungen verarbeitet. Seine «Eisenwichser» sind Flachmaler, die in einem grossen Tunnel zum Schutz gegen Rost ein System von Rohren anstreichen, deren Funktion sie nicht einmal kennen. Der eine, August Lötscher, ist 57 Jahre alt und schon seit 29 Jahren in dieser Unterwelt tätig, wo in den endlosen Röhrensträngen unsichtbar und lautlos ein Energiesystem zirkuliert, dessen Ziel und Zweck ihm weitgehend verborgen geblieben ist. Nächstes Jahr wird er für seine Arbeitstreue eine Goldmedaille erhalten. Ihm wird eines Tages vom Chef der 20jährige Bruno als Gehilfe zugeteilt. In der Lehrlingsprüfung gehörte er nicht zu den besten, aber für diesen Unterweltsjob ist er gerade noch gut genug.

Lötscher hat sich in all den Jahren eine Lebens- und Arbeitsphilosophie zurechtgelegt, die ihn seine stumpfsinnige Arbeit als erträglich, ja sogar als angenehm und selbstverständlich äusserst notwendig und nützlich ertragen lässt. Er hat den total entfremdeten Job verinnerlicht und weist jede Verunsicherung und Hinterfragung durch den noch nicht angepassten Bruno zurück, der sich zunächst noch etwas skeptisch gibt, sich ein wenig auflehnt, Fragen stellt und Einwände macht, was zwischen den beiden zuweilen zu Krach und Streit führt. In den monotonen Arbeitsablauf bringt ein Monteur eine mehr als zwiespältige Abwechslung, denn in seinem leeren Kopf befinden sich nichts als die Sex- und Killerklischees des letzten Fernsehkrimis, lauter Ersatz-Träume, Ersatz-Wirklichkeit.

Im zweiten Akt, fünf Monate später, ist auch Bruno weitgehend angepasst. Beide pinseln drauflos, ohne einmal Fragen zu stellen, ohne über ihre Arbeit nachzuden-

ken. Sie widmen sich gedankenlos *einem* Ritual und sagen nie das, was sie wirklich denken, nie reden sie miteinander von der eigenen Arbeitssituation, sondern von Frauen, Wünschen, Träumen, Vorstellungen. Sie leben in Tagträumen, während sie mechanisch ihre Sisyphus-Arbeit verrichten, kilometerweise Rohre anstreichen und immer wieder von vorne beginnen müssen, ohne dass je ein Ende abzusehen wäre. Als einmal die Ventilation ausfällt, geraten die beiden Anstreicher durch die giftigen Farbausdünstungen in einen Rauschzustand. Auf einmal betrachten sie ihren Arbeitsplatz mit neuen Augen. Bruno hebt seinen Pinsel hoch und beäugt ihn stauend: «So kån ich dä gar nöd! Chom emal go luege, Gushti. Ch'han öppis entdeckt. Min Pinsel hät e Frisuur!» Er zieht einen Taschenkamm aus der Gesässtasche und beginnt seinen Pinsel zu scheiteln, links und rechts eine Dolle zu drehen. Das ist der Anfang ihres Ausflippens: Beide werden «high» und beginnen die Rohre, den Boden und sich gegenseitig zu bemalen und herumzuturnen. Zum ersten Mal benutzen sie ihren sterilen Arbeitsplatz schöpferisch und spielerisch. Aber das ist für sie lebensgefährlich, ihr Tun hat etwas Irres, Wahnwitziges. Denn ihre Kreativität und Lustigkeit sind künstlich und krankhaft und verdeutlichen nur noch einmal die trostlose Öde und Entfremdung ihrer Arbeit.

Mit «Isewixer» setzt das Fernsehen DRS, nach «Em Lehme si Letscht» und «Ersatzteillager Ehrismaa», seine Reihe mit Fernsehspielen aus der Arbeitswelt fort. Die Produktion entstand ausserhalb der TV-Studios an einem Originalschauplatz, nämlich im ausgedienten Rohrlabyrinth des Zürcher Gaswerks. Markus Imhoof, der Regisseur und Autor der schweizerdeutschen Fassung, ist der dritte Schweizer Filmemacher, der sich im Auftrag der Abteilung Dramatik auf diese Weise mit den Mitteln und Möglichkeiten der schweren TV-Studio-Elektronik auseinandersetzte. Als Hospitant hat Fredi M. Murer mitgearbeitet, mit dem ebenfalls die Realisierung eines Fernsehprojektes vorgesehen ist.

Markus Imhoof hat seine Aufgabe vorzüglich gelöst. Die Dialektbearbeitung des



Die beiden «Eisenwichser» Uli Eichenberger (links) und Jürgen Pruschansky.

Bühnenstückes ist aus *einem* sprachlichen Guss und besteht aus ungemein präzisen, stimmigen und treffenden Dialogen, wie sie in dieser Echtheit auf Bühne, Leinwand und Bildschirm nur selten zu vernehmen sind. Die Sätze, Satzfragmente, Ausrufe und Flüche sitzen den sicher geführten, hervorragenden Darstellern wie «angegossen» im Mund. In seiner Inszenierung ist es Imhoof gelungen, filmische Phantasie und Beweglichkeit mit den Möglichkeiten der eher schwerfälligen Elektronik zu verbinden.

Diese zweite an einem Originalschauplatz gedrehte, externe elektronische Fernsehspielproduktion des Deutschschweizer Fernsehens forderte alle Beteiligten heraus und zwang sie, über die übliche Routine hinauszuwachsen. Die Enge des labyrinthischen, verworrenen Schauplatzes hat das Fernsehspiel stilistisch geprägt: Einstellungen (bis sechs Minuten lang), Blickwinkel, Perspektiven, Lichtgebung und die Führung der Darsteller mussten den engen Raumverhältnissen angepasst werden und forderten vom Team unkonventionelle Lösungen. Vielleicht wäre das im Studio leichter zu realisieren gewesen, wohl aber nur unter Verlust an Atmosphäre und Wirklichkeitsnähe. Das Resultat ist, bei dem gegebenen einen, engen Schauplatz, eine stilistische und inszenatorische Parforceleistung, die Bewunderung erheischt. Auch hier ist Imhoof seiner Eigenart treu geblieben: Sein Stil ist es, zu unterspielen, ja nicht zu direkt und deutlich werden und auf keinen Fall den didaktischen Zeigefinger verwenden. So muss man denn sehr genau hinsehen und zuhören, um in den Dialogen und Bildern das wie unter einem Teppich versteckte Pulver zu entdecken.

Franz Ulrich

Weg vom Gift

Zu einem Beitrag im Sendegefäss «Passepartout» vom 16. August, 20.30 Uhr, DRS I

«Passepartout» (früher «Alibi») ist eine Sendereihe mit Jungen für Junge. Sie erscheint alle drei Wochen jeweils um 20.30 Uhr auf DRS I. Es kommen Themen aus dem Alltag zur Sprache, beispielsweise «Mensch und Maschine», «Kontaktschwierigkeiten», «Spielsalon», «Freizeit – was nun».

«Abschied vom Gift – ein Bericht mit Wort und Musik aus dem Drogen-Rehabilitationszentrum Ulmenhof» heisst der Titel einer Sendung, die Radio DRS während der vom Bundesrat mitinitiierten Informationswoche zum Drogenproblem (13. bis 18. August) ausstrahlen wird. In diesem Bericht von Konrad Wepfer und Jürg Kauer erzählen Bewohner des bei Ottenbach/ZH gelegenen Rehabilitationszentrums von ihrem Leben in der Drogenszene, vom Neuanfang im Ulmenhof und von ihren Erwartungen und Hoffnungen an das Leben «draussen».

Der Ulmenhof – eine Anfrage an uns «draussen»

Im Ulmenhof können sich mehr als fünfzig Prozent der ehemaligen Fixer von ihrer Sucht befreien. Nach einem zwei- bis dreijährigen Aufenthalt verlassen sie als selbständige, unabhängige Menschen diesen Ort. Dieser überdurchschnittliche Erfolg liegt im Therapie-Konzept des Ulmenhofs begründet. Rund 20 Personen – die Hälfte von ihnen sind Nicht-Fixer – leben gleichberechtigt in dieser Produktions- und Wohngemeinschaft mit streng demokratischen Strukturen. So wird die übliche Rollenverteilung zwischen «Helfern» und «Kranken» vermieden. In dieser Umgebung kann sich der ehemalige Fixer durch langwierige harte Arbeit an der eigenen Persönlichkeit von der Abhängigkeit der Droge, vom Drogenmilieu und von seinen selbstzerstörerischen Tendenzen lösen. Es gelingt ihm allmählich, seine Bedürfnisse und

Grenzen zu erkennen und anzunehmen. Oder, wie es eine Ex-Fixerin in dieser Sendung ausdrückt: «I ha mi gärn übercho, und i weiss vor allem, das i gärn läb und das i wiiter wöt sueche...»

Der Ulmenhof gehört zu den erfolgreichsten «Institutionen», die sich mit der Rehabilitation jugendlicher Randgruppen beschäftigen. Das wissen mittlerweile auch die Politiker, und ein Teil von ihnen würde ein ähnlich gelagertes Projekt sogar unterstützen. Woran liegt es aber, dass es bis heute nur *einen* Ulmenhof gibt? Das grösste Problem ist, Nicht-Drögeler zu finden, die mit durchschnittlich 200 Fr. Lohn im Monat zufrieden sind und die es auf sich nehmen, aus dem sogenannten normalen Leben auszusteigen. Denn das Leben im Ulmenhof ist radikal und verlangt ein grundlegendes Umdenken. Für den Nicht-Fixer, der stärker in die Gesellschaft integriert ist, gilt das in noch grösserem Masse als für den Fixer.

Alle Bewohner kommen während der Sendung zu Wort. Die Aussagen sind eindrücklich, persönlich und gleichzeitig von allgemeinem und grundsätzlichem Interesse. Gerade dadurch weist der Bericht indirekt auf den gesellschaftlichen Aspekt der Drogenproblematik hin. An der Sucht manifestiert sich nur in besonders deutlicher Weise, wovon wir alle in mehr oder weniger starkem Masse betroffen sind: Unsere Konsumgesellschaft suggeriert uns materielle anstelle von menschlichen Bedürfnissen. Das Ergebnis ist eine erschreckende Beziehungslosigkeit und diffuse Unzufriedenheit. Diese wird, indem unsere Mäuler immer mit neuen Gütern vollgestopft werden, im allgemeinen gar nicht bewusst erlebt. Der Fixer ist einer wie du und ich, mit dem einzigen Unterschied vielleicht, dass bei ihm das Beziehungsdefizit noch grösser war und er auf seine Weise sensibel darauf reagierte.

Eine Kritik, die immer wieder an den Ulmenhof herangetragen wird – sicher zu Recht – ist die Frage des Austritts respektive: des Wiedereintritts in die Gesellschaft. Er wird von den Betroffenen als Schock erlebt. Die Diskrepanz zwischen «drinnen» und «draussen» ist gross und die Inselsituation tritt klar zutage. Die Leute vom Ulmenhof sind Aussenseiter – und werden es vorläufig bleiben. Denn solange die Ulmenhöfler «drinnen» Werte wie Beziehungsfähigkeit, Selbständigkeit, Selbstverantwortung, Lebensintensität so konsequent zu verwirklichen versuchen, werden sie als Rehabilitierte «draussen» sich nicht einfach kampflos in eine Gesellschaft einfügen, die der Realisierung dieser Werte an vielen Orten im Wege steht. Immerhin ist auch hier ein grosser Teil der Leute vom Ulmenhof, was die Verwirklichung dieser Werte «draussen» betrifft, optimistisch. Ein ehemaliger Fixer, der sich mit seinem Austritt beschäftigt, drückt seine Hoffnung so aus: «...Aber ich spüre bei immer mehr Leuten draussen das gleiche Bedürfnis nach mehr Lebensqualität – das stellt mich auf...»

Eine Sendung, die betroffen macht

Diese Sendung hat mich und die anderen Journalisten, die beim Pressegespräch im Radiostudio Zürich dabeigewesen waren, betroffen. Es ist den beiden Autoren Konrad Wepfer, der für die Aufnahmen dieser Sendung vier Tage im Ulmenhof gelebt hat, und Jürg Kauer, der den Schnitt besorgte, vorzüglich gelungen, in rund fünfzig Minuten ein authentisches Bild vom Ulmenhof zu zeichnen. Gerade in ihrer Engagiertheit vermag die Sendung jenseits von falschem Mitleid beim Zuhörer manches ihm Selbstverständliche in Frage zu stellen. All dies wäre allerdings nicht möglich gewesen ohne das Mitmachen der Bewohner des Ulmenhofs, die sich in Wort und Musik selber auszudrücken versuchten. Dabei erstaunt, wie natürlich und frei sie sich vor dem Mikrophon darzustellen vermögen. – A propos Musik: Es lohnt sich bei der Ulmenhof-Selbstproduktion genauer hinzuhören!

Auf die Frage, ob der Bericht nicht zu schön klinge, antwortet eine Bewohnerin: «Wir haben uns die Sendung zusammen angehört, ich habe auch gedacht, unglaublich lässig, aber es stimmt wirklich». Und: «Was mich erstaunt hat, ist, dass ich jeden einzelnen an seiner Aussage wiedererkannt habe und dass mir die Aussagen typisch für die Betroffenen scheinen».

Annemarie Litschgi

So alt wie der Film überhaupt

Zu: «*Dokumentarfilm und Wirklichkeit*» (Radio DRS II)

Am 24. Juli sendete Radio DRS 2 den längst fertiggestellten, infolge kurzfristiger Programmänderungen aber auf dieses Datum verschobenen einstündigen Bericht «*Einmal Lupe-einmal Waffe/Dokumentarfilm und Wirklichkeit*» von Bernhard Giger und Hans M. Eichenlaub. Laut H. M. Eichenlaub, dem ständigen Mitarbeiter des Magazins «*Film/Medien-aktuell*» (vgl. ZOOM-FB 4/79), sollte diese Sendung «am Beispiel des Schweizer Dokumentarfilms der sechziger und siebziger Jahre versuchen, Vorurteile und Ängste abzubauen, zu zeigen, dass ein Dokumentarfilm gerade so faszinierend sein kann wie ein Spielfilm». Unter Beizug von Dokumentarfilmschaffenden und Filmkritikern mit besonderem Interesse am Dokumentarfilm wurde jedoch das Phänomen filmischer Dokumentation innerhalb der definierten Grenzen mitnichten auch nur einigermaßen stringent ausgeleuchtet. Vorpostulierte «Ängste» etwa wurden keineswegs faktisch zum Sendegegenstand erhoben, sondern allenfalls höchstens durch (nichtdeklarierte) Hörbeispiele aus dem Repertoire des katalanischen Polit-Sängers Raimon beseitigt, die dem Hörer das Fehlen eines Gesprächs mit dem wohl engagiertesten Schweizer Dokumentaristen Richard Dindo («*Raimon-Chansons contre la peur*», 1976/77) schmerzlich in Erinnerung riefen.

Eine unverständliche und kaum haltbare Grobkategorisierung des Dokumentarfilms in zwei Arten, als «Waffe im Kampf gegen Unterdrückung und Ausbeutung» einerseits, als «Mittel, das Veränderungen und Entwicklungen in unserer Umwelt ganz genau registrieren kann» andererseits, leistete nun dem Verständnis und der Erhellung eines durch Titel und Anlage dieses Beitrags eindeutig suggerierten Rezeptionsproblems wenig Vorschub. Über Schwierigkeiten, welche die Herstellung (nicht nur) von Dokumentar-Filmen in der Schweiz deutlich zeichnen, kam man letztlich denn auch kaum hinaus. Da nun aber das angetönte Rezeptionsproblem in eine mehr oder weniger direkte (theoretische) Abhängigkeit zu den Entstehungsbedingungen des Dokumentarfilms gebracht werden kann, schälten sich die diesbezüglich wichtigsten Ansatzpunkte in lockerem Zusammenhang doch klar heraus. Das sehr verdankenswerte Bemühen der beiden Autoren um reichhaltige Information und Übersicht garantierte wiederum die Illustration etwa der schwierigen Frage nach «Fiktion», «dokumentarischer Wirklichkeit/Fiktion» und (theoretisch gesetzter) «Wirklichkeit». Wie der Filmkritiker Urs Jaeggi ausführte, lassen sich (etwa am Beispiel des Spielfilms «*Die Auslieferung*», 1974, von Peter von Gunten) unheimliche Authentizität und Faktenorientiertheit als Einflüsse dokumentarischer Erfahrung – hier des Regisseurs – konkretisieren. Andererseits – so Urs Jaeggi – «verfielen viele Regisseure, die ursprüngliche Dokumentarfilme drehten in einen Stil, der sie die (vorhandenen) Dokumente als 'Krücke' benutzen und (...) sich allzusehr ans Dokumentarische klammern liess.»

Während so von Guntens Filmporträt des revolutionären Anarchisten Sergei Gennadewitsch Njetschajew in noch glaubwürdig introvertiertem Feuer schwelte, wird sicherlich niemand mehr einen (aller Überlieferung nach überaus begeisterungsfähigen) Michail Alexandrowitsch Bakunin je wieder in der vermittelt milden Art und Weise seine Dokumente hersagen hören. Die Gefahren «fiktiver Verfremdung» sind mithin auch im Dokumentarfilm häufiger und schwerer fassbar, als gemeinhin angenommen wird. «Fiktion» äussert sich in diesem Zusammenhang ja nicht nur aktiv (als bewusstes Einbringen von Schauspielern oder gestellten Handlungsabläufen), sondern ebenso sehr – wenn nicht hauptsächlich – passiv, als aufsummierte Wirkung der Verwendung filmischer Gestaltungsmittel einerseits, als repräsentative Funktion primärer (Herstellungs)-Zwänge, die jene filmische Gestaltung zum Teil entscheidend determinieren, andererseits. Hans Ulrich Schlumpf: «Bei einem Dokumentarfilm fragen sich dann die Leute vielleicht, warum so etwas gesamthaft schliesslich 280 000 Franken kostet. Eine Möglichkeit, dokumentarisch zu arbeiten, heisst, Zeit finden,



Lupe oder Waffe? – «Siamo Italiani» von Alexander J. Seiler.

mit einer ganzen Equipe warten zu können, bis «die Dinge» sich ereignen.» Alexander J. Seiler: «Bei einem Dokumentarfilm – sofern es sich um einen solchen handelt – darf ich eigentlich zu Beginn (der Dreharbeiten) nicht wissen, wohin er mich führt.» Obschon an sich niemand bestreiten würde, dass es sich bei «Siamo Italiani» (Alexander J. Seiler, 1964) oder «Kleine Freiheit» (Hans-Ulrich Schlumpf, 1978) irgendwie um «eigentliche» Dokumentarfilme handelt, ist selbst bei diesen Filmen immer noch nicht ersichtlich, wo «dokumentarische Fiktion» (Wahl der Themata/Schnitt der Ereignisse, die eintreten oder auch nicht/Ausschnitt des Filmes als solcher/vorausgenommene Rezeptionseinschätzung durch Kommentar usf.) nun aufhört «Fiktion» zu sein, welche rezeptions-unabhängigen, nicht nur formalen Kriterien eigentlich für den «Dokumentarischen Stellenwert» verantwortlich zeichnen. Selbst die haarsträubenden Erfahrungsbeispiele von Tobias Wyss («Alois, oder die Wende zum Besseren lässt auf sich warten», 1977), der sich nur unter Missachtung einer Unzahl von internen Vorschriften des Fernsehens DRS wieder einer annähernd dokumentarischen Vorgehensweise verpflichten konnte, lassen positiv noch keine Schlüsse auf eine eindeutige Umschreibung solchen Vorgehens zu. Weder ein «in sich geschlossener» Dokumentarfilm, noch ein sogenannter «Interventionsfilm» als Diskussionsanreiz und -gegenstand können auf nur-formalen Vergleichskriterien behaftet werden. Weder «dokumentarische Intervention», noch «dokumentarische Agitation» können für sich in Anspruch nehmen, «Wirklichkeit» abzubilden, sofern nicht in der Dokumentation selber eine direktere Wirklichkeitsrezeption (etwa mittels Filminterviews) den subjektivenstellungsbezug des Dokumentators (Regisseurs) präziser charakterisiert und «wirklich» verfügbar macht. Mit einem Wort: «Der» Dokumentarfilm lässt sich schlicht auf den Begriff «des» oder «seines» Rezeptionsproblems, seine spezifisch-rezeptiven (Aus-)Wirkungen reduzieren. Um mit Bernhard Giger zu sprechen: «Der Dokumentarfilm ist so alt wie der Film überhaupt».

Die offene Krise in der schweizerischen Filmförderung (auf die ZOOM-FB in den Nummern 13/79 und 14/79 ausführlich eintrat) widerspiegelt schliesslich auch nicht einfach das Einzelproblem am Hungertuch nagender (Dokumentar-) Filmschaffender, sondern einen – mild ausgedrückt – ganz direkten Ausfluss systemimmanenter «Anschauungsweisen». Den Dokumentarfilm als «Phänomen» – beziehungsweise jene Produktionszwänge, die ihn negativ umschreiben – absolut zu setzen, würde einer absoluten Negation von «Dokumentation» gleichkommen. Setzen wir also unsere Ansprüche (auch am Radio) wieder etwas hinauf, und sei es nur in retrospektiver Hinwendung nach besseren Zeiten: «Die Jahre der Hochkonjunktur waren natürlich auch relativ günstig für den Dokumentarfilm, weil da ein relativ liberales Klima vorherrschte» (Alexander J. Seiler). Warum «natürlich»? Jürg Prisi

Larissa Schepitko tödlich verunfallt



ch. Am 2. Juli ist Larissa Schepitko, die bedeutendste sowjetische Filmregisseurin der Gegenwart, auf der Fahrt zwischen Moskau und Leningrad bei einer Frontalkollision mit einem Lastwagen ums Leben gekommen. Die am 6. Januar 1938 am Don als Tochter eines Lehrerpaares geborene Larissa wurde nach schweren Kriegs- und Nachkriegsjahren bereits mit 16 Jahren in die Moskauer Regieklasse ihres ukrainischen Landsmannes Alexander Dowschenko aufgenommen. Neben Dowschenko war der Dokumentarist Michail Romm ihr wichtigster Lehrer. Mit 21 Jahren war sie Regisseurin. Ihr erster Spielfilm «Snoj» (Die Glut, 1963), als Diplomarbeit im Studio Kirgisfilm nach der Novelle «Das Kamelauge» von Tschingis Aitmatow gedreht, war eine subtile Satire auf stachanowsche Arbeitsrekorde und wurde am Filmfestival der mittelasiatischen Republiken und Kasachstans in Taschkent mit dem ersten Preis ausgezeichnet. Schepitkos zweiter Film, «Kryljia» (Flügel, 1964), der einige Tage aus dem Leben einer

Moskauer Lehrerin und ihre Konflikte mit Tochter und Schülern schilderte, erregte Chruschtschows Missfallen. Erst 1971 folgte «Ty i ja» (Du und ich), ein in Sibirien gedrehter Film über ein Paar nach seiner Scheidung. Mit «Woschosdenije» (Aufstieg), einer Partisanengeschichte mit Bezügen zur Passion Christi, errang sie an der Berlinale 1977 den Goldenen Bären und den Grossen Preis der Internationalen Katholischen Filmorganisation (OCIC). Der Film ist in der UdSSR in über 2000 Kopien verbreitet. Letztes Jahr war Larissa Schepitko Mitglied der Mannheimer und Berlinale-Juries. Die Aufführung des letzten Films («Agonie») ihres Mannes, des Regisseurs Elem Klimow, hat sie nicht mehr erleben dürfen.