

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 36 (1984)
Heft: 24

Artikel: Pommes frites- statt Büchergeruch : über die Darstellung der Wirklichkeit in der DRS-Fernsehserie "Motel"
Autor: Jaeggi, Urs
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-932474>

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: 19.03.2025

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

Pommes frites- statt Büchergeruch

Über die Darstellung der Wirklichkeit in der DRS-Fernsehserie «Motel»

I.

Nicht irgend einer phantastischen Fiktion oder einer dramatischen Konstruktion, sondern dem schweizerischen Alltag verpflichtet zu sein, war von Anbeginn an ein Anspruch der «Motel»-Macher. Das hat ihnen nicht wenig Schwierigkeiten eingebracht. Ein erheblicher Teil des Publikums – gewohnt an die hektische Montage amerikanischer Fernsehserien, welche die Handlung auch dann voranpeitscht, wenn eine solche eigentlich gar nicht mehr feststellbar ist – mochte sich mit dem gemächlichen Fluss der 25-Minuten-Folgen der helvetischen Serie nicht abfinden: Zu trist sei «Motel», wurde moniert, zu handlungsarm. Wo keine «action» ist, lässt's sich schwer unterhalten.

«Blick», das Boulevardblatt, das selber wie eine amerikanische Unterhaltungsserie funktioniert, indem es beliebige Informationsfetzen im «Haway-fünf-null»-Stil ohne Rücksicht auf Kontinuität und Zusammenhänge zu einer Art «print action» zusammenschnipselt, machte sich zum Wortführer der «Motel»-Gegner: Die Serie wurde zuerst in der Luft zerfetzt und anschliessend unter einem Wortschwall von Gehässigkeiten und gewaltigen Balkenlettern begraben. «Motel» ist tot, «Dallas» und «Denver Clan» sollen leben, samt ihrer albernen Telefon-dramaturgie und den geschniegelten Lackaffen von Darstellern, die den kleinen Habenichtsen wöchentlich einmal graumeliert und mit Sorgenfalten im Gesicht vorrechnen, wie schwierig das Leben wird, wenn man statt glücklicherweise nichts nun einmal leider über ein paar widerwärtige Ölmillionen verfügt. Dass die Produzenten, Autoren und Darsteller dem Druck solcher Meinungsmache und der Forderung nach einer Art helvetischem «Dallas»-Spektakel nicht stattgaben, gehört meines Erachtens zu den mutigeren Entscheiden, die beim Fernsehen DRS in jüngster Zeit gefällt worden sind. Das Beharren, die einmal gewählte Form einer schweizerischen

Alltagsbeschreibung allen Anfechtungen zum Trotz weiterzuführen (und auch weiterzuentwickeln), hat medienpolitische Tragweite. Da hat sich eine immerhin öffentlich-rechtliche Fernsehanstalt nicht nur gegen die Beeinflussung ihres Programms durch einen privaten Medienkonzern mit erwiesenermassen massiven Eigeninteressen als Programm- und Unterhaltungsanbieter zur Wehr gesetzt, da wurde überdies auch ein Zeichen gegen die Nutzung des Fernsehens als Massenverblödungsinstrument gesetzt. Wird «Motel» – so gilt es gleich zu fragen – nicht masslos überschätzt, wenn ihm solchermaßen eine medienpolitische Leitbild-Funktion untergejubelt wird?

II.

Betrachtet man Unterhaltung – und um die geht es in einer ursprünglich als Vorabendprogramm geplanten Fernseh-Familienserie – nicht einfach als einen Versuch zur Enthebung von den Alltagsorgen und zur Einebnung des Denkniveaus auf eine standardisierte Vorschlummerstufe, wird man «Motel» in der Tat einen gewissen Stellenwert einräumen müssen. Der Grund dafür: Die Autoren verstehen Fernsehen als eine Möglichkeit der Selbstdarstellung und damit auch der Selbstkritik. Unterhaltung bedeutet für sie nicht in erster Linie, den Zuschauer zum Lachen zu bringen oder ihn vordergründig zu unterhalten, d. h. in jenen Zustand der Entspannung zu versetzen, für den die Programmacher den Begriff «Rekreation» geprägt haben, sondern ihn über Identifikationsfiguren zur Auseinandersetzung mit seinem Alltag zu bewegen.

Ist das wirklich spannend und unterhaltend? Wer nun ausgelaugt von jener TV-Serienware, die üblicherweise die Programme der Sender füllt, mit der passiven Erwartungshaltung eines Konsums ohne Anstrengung an «Motel» herangeht, wird der Serie in der Tat nicht viel abgewinnen können. Diese funktioniert



Alltagsrealität bis in die Motel-Küche hinein: Küchenchef Koni Frei (Jörg Schneider) und Kochlehrling Peperoni (Daniel Lévy).

nämlich nicht über dieses System eingeübter Sehgewohnheiten, das mit allgemein bekannten und inzwischen weltweit eingeführten Versatzstücken und Klischees arbeitet, Spannung weniger von der Handlung als von einer hektischen Montage her bezieht und den Figuren simple Verhaltensmuster statt komplexe Charaktere zuweist. Ohne die ehernen Gesetze der TV-Serie zu brechen, sucht «Motel» vielmehr eine Dramaturgie der inneren Spannung. Wie diese funktioniert, lässt sich an zwei Beispielen leicht erläutern: Nicht mit der Äusserlichkeit der Scheidung Koni Freis von seiner Frau setzen die Autoren dramatische Akzente, sondern mit seiner inneren Unfähigkeit, diesen schicksalshaften Vorgang in seinem Leben zu verstehen und zu akzeptieren. Und nicht der Krebs, der die Bäuerin Rosa Graber befällt, verleiht der Geschichte in Wirklichkeit neue Impulse,

sondern die Art wie sie und ihr Mann mit der Realität der Krankheit und des Todes umgehen.

///.

Ereignisse sind in «Motel» nur selten Ursache für ein dramatisches Vorantreiben der Handlung über das Mittel der «action». Sie sind vielmehr Katalysatoren, die im Innern der Personen gewissermassen Reaktionen auslösen, Blockaden errichten, aber auch Veränderungen bewirken. Hat sich der Zuschauer einmal an diese stille Form der inneren Spannung gewöhnt, und ist er überdies zur Feststellung gelangt, dass die innern Vorgänge eine atmosphärische Entsprechung im Bild finden, wird er bald sehr viel mehr mit der Serie anzufangen wissen. Es wird ihm dann gewahr, dass etwa die Behauptung, «Motel» habe keinen roten Faden, sondern sei eine mehr zufällige Aneinanderreihung 40 in sich selber geschlossener Kurzgeschichten, haltlos ist. Kontinuität und Entwicklung wird über die einzelnen

Folgen hinweg bloss nicht finden, wer sie in den äusserlichen Handlungssträngen sucht. In den Personen – nicht nur in den Hauptfiguren, wenn dort auch besonders stark – ist das Durchgehende angelegt und zu erkennen. Jede Person, die in «Motel» auftaucht, hat ihre eigene, persönliche Geschichte. Wer sich die Mühe nimmt, diesen Geschichten zu folgen, wird alsbald einen Reichtum erkennen, der schwerer wiegt als vordergründige Spannung. Dies schon deshalb, weil er wohl in gar manchem Fall auf eigene Erfahrungen verweist. In der Möglichkeit zur Identifikation liegt übrigens ein recht grosser, wenn auch verkappter Unterhaltungswert.

Ist solcherart der Zugang zu «Motel» einmal gefunden – was allerdings die Bereitschaft des Zuschauers zum Mitdenken und Mitfühlen (also nicht bloss zum Konsumieren) voraussetzt – wird rasch feststellbar, dass sich auch die Darstellung schweizerischer Wirklichkeit wenig lange bei Äusserlichkeiten aufhält. Zwar gibt es durchaus die präzise Beschreibung des Autobahn-Dorfes Egerkingen mit seinem Motel, des von Strassen eingekleiteten und von den Feldern abgeschnittenen Bauernhofs der Grabers, der konfektionierten Musterwohnung von Koni Frei, des Restaurants «Hammer» usw. Mit der Akribie des aufmerksamen Dokumentaristen wird da ein Lebensumfeld beleuchtet, das zwischen bäuerlicher wie auch kleingewerblicher Tradition und gewinnträchtiger Autobahn-Infrastruktur schier aufgerieben wird und sich doch geschickt anpasst. Der Typus ist gut gewählt, hat etwas Verbindliches an sich; denn wo im schweizerischen Mittelland ist das Leben nicht geprägt vom oft so schwierigen Bemühen zwischen der Bewahrung des Vertrauten und der Anpassung an das Neue ein Gleichgewicht zu finden?

Aber die Beschreibung des Lebensumfeldes, dieses Schmelztiegels, in dem sich so viele Charaktere, Ansichten und Interessen zu dem verschmelzen, was schliesslich als typisch schweizerische Gesellschaft bezeichnet werden könnte, ist dem Autorenteam wiederum nur Anlass zu einer Auseinandersetzung über deren innere Befindlichkeit. Nicht beiläu-

fig, sondern ganz direkt und bisweilen auch kritisch wird dabei auf einige zentrale Punkte unseres gesellschaftlichen Zusammenlebens hingewiesen. Wie sehr etwa die Funktion der Familie als Kernzelle unserer Lebensgemeinschaft in Frage gestellt ist, kommt nicht nur in der gescheiterten Ehe des Koni Frei zum Ausdruck, sondern durchzieht die Serie wie einen roten Faden. Das Vorläufige, die Angst, sich zu binden und Verantwortung zu übernehmen, die geringe Bereitschaft, Opfer zu bringen, dominiert fast alle Bemühungen partnerschaftlicher Kontakte in der Serie. Allein auf dem Bauernhof von Grabers scheint sich der Geist des Zueinanderhaltens und der gegenseitigen Hingabe allen Anfechtungen zum Trotz erhalten zu können. Alle andern Partnerschaften sind von einer geradezu unheimlichen Fragilität, deren Ursache – unschwer zu erkennen – letztlich die Unfähigkeit zur Liebe ist. Koni Frei wird da immerhin einem Entwicklungsprozess ausgesetzt, der hoffen lässt, dass seine Gefühle für die Gouvernante Erika schliesslich mehr werden als bloss Balsam für seine seelische Verletzung.

IV.

Die Autoren von «Motel» folgen mit dieser Zustandsbeschreibung über die Abwesenheit der Liebe in der modernen Gesellschaft nicht irgend einem dramaturgischen Konzept. Sie wird ihnen vielmehr von der Wirklichkeit diktiert, von einer Realität der Zerfallserscheinungen im Bereich der Gefühlswelt. Wie sehr die Menschen darunter leiden, wird wiederum sichtbar gemacht an ihrer Verletzbarkeit. Koni Freis Tochter Sabine etwa, welche die Trennung ihrer Eltern seelisch überhaupt nicht verkraftet, verbirgt sich zwar nach aussen hin hinter der Maskerade frech-schnoddriger Opposition und spielt den ebenso kecken wie gleichgültigen Fratz. Aber wenn sie diese Maske ablegt, wird ihre ganze Zerbrechlichkeit sichtbar, ihr unbändiges Bedürfnis nach Geborgenheit in einer gefestigten familiären Situation. Es ist kein Zufall, dass ausgerechnet sie den nach dem Tode seiner Frau am Boden zerstörten Hannes



Bei den Dreharbeiten zu «Motel».

Graber wieder aufzurichten vermag – mit Musik der «Super Tramp» aus dem Walkman notabene. Denn obschon Sabine die zwar augenfälligste Maske trägt, hat sie in ihrer kindlichen Art doch noch nicht ganz verlernt, ihre Gefühle zu zeigen. Den andern indessen fällt das unheimlich schwer. Sie ziehen sich mit ihren Emotionen in eine innere Einsamkeit zurück wie sterbende Tiere in die verlassene Höhle. Erst wenn die Seele überläuft, wenn sie ihre Empfindungen gegen aussen nicht mehr verbergen können, geben sie ihre Verletzbarkeit preis, werden sie Menschen.

V.

Die Nähe zur Wirklichkeit – hervorgerufen in erster Linie dadurch, dass über den Bildschirm statt schematisierte Modelltypen Menschen aus Fleisch und Blut

flimmern – ist Stärke und Ärgernis der «Motel»-Serie zugleich. Dass es einer TV-Familienserie gelingt, durch ihren starken Realitätsbezug so etwas wie eine gesellschaftliche Spiegelfunktion zu erfüllen, darf schon als ungewöhnlich eingestuft werden, und es ist in diesem Zusammenhang interessant festzustellen, wie oft in den Diskussionen die Ereignisse im Egerkinger Motel und in seiner Nachbarschaft mit dem schweizerischen Alltag verglichen wird. Er sei bunter, vielfältiger, auch fröhlicher, zumindest nicht so bedrückend, wird da etwa behauptet. Stimmt das wirklich? Und warum wird denn die Sendefolge gerade deshalb zum Ärgernis, weil sie, statt den Zuschauer in eine verlogene Scheinrealität oder in eine Illusionswelt zu entführen, ihn auch noch im Fernsehen mit dem Alltag und seinen Problemen belästigt.

In der Tat: «Motel» hat keine ablenkende Funktion, sondern sucht vielmehr die Konfrontation. Dazu stellt sie nicht nur die Verhaltensmuster jenes beschränkten Personenkreises in Frage, der in der Serie eine genauere Ausleuchtung er-

fährt, sondern – über den Aktualitäts- und Wirklichkeitsbezug wiederum – auch die unseren. Wie halten wir es mit den Minderheiten; den Homosexuellen oder den Gastarbeitern etwa? In welcher Umwelt wachsen unsere Jugendlichen auf und wieviel Geborgenheit bleiben wir ihnen schuldig? Was fressen wir am Arbeitsplatz und in der Familie alles in uns hinein, weil wir kommunikationsunfähig geworden sind?

Wie ärgerlich die Konfrontation mit der Realität für den Zuschauer (und im Anschluss daran auch für das Fernsehen) werden kann, zeigte die Folge, in der sich zwei Männer, die sich gerne hatten, küssten. Ein Aufschrei ging durch das Volk. «Blick» spielte sich als moralischer Sittenwächter auf (selbstverständlich ohne fürderhin auf die offenbar absatzfördernden nackten Mädchen auf Seite 3 zu verzichten). Und schon griff Programmdirektor Kündig zur Zensurschere. Der Kuss kam in der Wiederholung nicht mehr vor. Verdrängung ist einfacher als Auseinandersetzung – zumal wenn sie noch mit Kindern geführt werden sollte. Vogel Strauss lässt grüssen.

VI.

Nun wäre eine Fernseh-Familienserie, die sich ausschliesslich mit den negativen Aspekten, den Schatten- und Problemseiten unserer Alltagsrealität beschäftigte, wahrscheinlich tatsächlich von nur geringem Unterhaltungswert und wohl auch sonst ein überaus fragwürdiges Unterfangen. «Motel» aber ist – obschon dies in negativen Kritiken immer wieder bestritten wurde – wesentlich vielschichtiger angelegt. Das Positive und das Negative halten sich – auch hier wiederum dem Alltag entsprechend – ungefähr die Waage, ohne ausgewogen zu sein. Nur: Das Positive kommt stiller, fast versteckt daher. Man muss es gewissermassen spüren, erleben. Da überwindet einer wie der Kochlehrling Peperoni mit viel Phantasie und Humor nicht nur seinen eigenen Frust, sondern löst auch den Griesgram der andern in Heiterkeit auf. Da beginnen sich Menschen ganz echt und innig zu spüren, zu verstehen: Die Szenen, in de-

nen der schwule Chef de Service, Paul Dutoit, der von seiner Eigenart nichts nach aussen dringen lassen darf, den stark introvertierten Bauer Graber zu seiner Frau ins Spital begleitet, gehörten zu den schönsten und rührendsten der Serie schlechthin: Da beginnen zwei Männer, die nichts gemeinsam haben, als dass sie ihre Gefühle nicht äussern dürfen oder können, einen stummen Dialog, der letztlich in einem gegenseitigen Verständnis endet und sie aus ihrer seelischen Not herausreisst. Ähnliches findet statt, wenn Sabine in den Armen von Erika endlich Geborgenheit findet, oder der poltrige Hammer-Wirt nach seiner Wahlniederlage, die ihn seelisch zutiefst verwundet – auch hier wieder diese Verletzbarkeit –, von seiner Frau aufgefangen wird und bei ihr neuen Halt findet.

Überhaupt die Frauen: Sie sind in «Motel» ganz eindeutig das starke Geschlecht; verletzlich zwar auch sie, aber voller Kraft und Initiative, das Leben in die Hände zu nehmen. Davon profitieren die Männer: Ohne Erika Brunner wäre Koni Frei vermutlich in der Mediokrität des seine Einsamkeit im Alkohol ersäufenden Kleinbürgers verschwunden, ohne seine Rosa Hannes Graber an seiner Introvertiertheit und Verstocktheit erstickt. Ohne seine Elsa läge der Hammer-Wirt jetzt zerschmettert am Boden. Und sollte aus seinem Sohn, diesem Luftibus, doch noch einmal etwas Rechtes werden, dann wäre dies vermutlich weniger der Offiziersschule zuzuschreiben, die er absolvieren wird, als Charlottes starkem Einfluss. Das immerhin ist eine Spekulation, niedergeschrieben noch bevor die «Motel»-Serie zu Ende gegangen ist.

Die Stärke der Frauen ist die Hoffnung, dass die Liebe doch noch nicht ganz aus der Gesellschaft gewichen ist. Denn wo anders schöpften sie die sich aller Widerwärtigkeiten und Niederlagen zum Trotz immer wieder regenerierende Kraft als aus ihr. Hat nun auch – so ist zu fragen – die führende Rolle, welche die Frauen in «Motel» spielen, einen Realitätsbezug? Oder ist sie bloss Utopie, Hoffnung? Sie ist zumindest wahr. Die Wahrheit findet in der Realität indessen nicht immer ihren sichtbaren Ausdruck; eine Wirklichkeit ist sie dennoch.

VII.

Den Alltag in eine Fernseh-Familienserie einzubringen ist kein erstmaliger Versuch. Mit unterschiedlichem Erfolg – und auch unterschiedlichem Geschick – haben sich Autoren immer wieder von den ganz normalen Ereignissen des täglichen Zusammenlebens inspirieren lassen: unbekannte und bekannte. Erinnerung sei etwa an Rainer Werner Fassbinders «Acht Stunden sind kein Tag». Wie ist «Motel» einzustufen?

Als Erika Brunner einmal ein Techtelmechtel mit dem Dorflehrer hat, bemerkt der eifersüchtige Koni Frei nicht ohne bittere Ironie: «I schmöcke halt nach Pommes frites schtatt nach Buecher.» In ei-

nem übertragenen Sinn gilt dies auch für die «Motel»-Serie. Sie riecht nicht nach Papier, Intellektualismus ist ihr fremd. Manchmal gar, meine ich, bewegt sie sich sogar ein wenig zu ausschliesslich in einem kleinbürgerlichen Milieu. Ein gelegentlicher Ausbruch aus diesem doch engen Kreis hätte mitunter befruchtend wirken können. Dennoch: Der Geruch nach Pommes frites braucht die Produzenten und Autoren nicht zu stören, und Grund für einen Minderwertigkeitskomplex, wie ihn Koni Frei schon geradezu sorgsam pflegt, ist er mitnichten. Das menschliche Alltagsgerüchlein, das der Serie anhaftet – und kaum mehr wegzubringen ist – ist ihr Profil. Sie könnte ein schlechteres haben.

Urs Jaeggi

FILMKRITIK

Los santos inocentes

(Die heiligen Unschuldigen)

Spanien 1984. Regie: Mario Camus
(Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 84/355)

«Los santos inocentes» ist eigentlich ein spanischer Heimatfilm – aber was für einer! Die Geschichte spielt auf dem Lande, in der im Südwesten Spaniens an Portugal grenzenden Provinz Extremadura, die handelnden Personen sind Bauern und Herren, das Geschehen ist eingebettet in prachtvolle Landschaften im Ablauf der Jahreszeiten. Aber da geht es keineswegs um eine kitschige, gefühlsselige Verklärung der Natur, auch nicht um ein diffuses Heimatgefühl und schon gar nicht um die Darstellung einer heilen, gar «besseren» Welt, in der die Bösen bestraft und die Guten belohnt werden. Der Film von Mario Camus ist in vielem das Gegenteil: Lakonisch, lapidar und bitter wird eine feudale, paternalistische Gesellschaft entlarvt, wird Gericht gehalten über ein unmenschliches System, wie es noch in den sechziger Jahren in Spanien

Realität war – und heute noch in ähnlichen und anderen Formen nicht nur in Spanien grausame Wirklichkeit ist.

Im Mittelpunkt des Films steht die Landarbeiterfamilie von Paco (Alfredo Landa), genannt «el Bajo» (der Kleine), seiner Frau Régula (Terele Pávez), dem Sohn Quirce (Juan Sacher), den beiden Töchtern Nieves (Belen Ballesteros) und Rosalita (Susana Sanchez), die seit ihrer Geburt missgestaltet in einem Kinderbett dahinvegetiert, und Azarias (Francisco Rabal), dem schwachsinnigen Bruder Régulas. Diese Familie lebt in drückender Armut, ist auf Gedeih und Verderben der Gnade des Grossgrundbesitzers ausgeliefert, der ihr Unterkunft und Arbeit gibt und über sie wie über Leibeigene verfügt. Paco und die Seinen sind bloss Objekte, gehorsame Knechte, den demütigenden Launen ihrer Herrschaft ebenso wehrlos ausgeliefert wie deren entwürdigenden Grosszügigkeiten und herablassenden Gönnerhaftigkeiten.

So klischeehaft die Konstellation reicher, aber böser Herren, und armer, aber guter Knechte auf den ersten Blick erscheinen mag, so subtil und differenziert (wenn