

UMSCHAU

Kaufserien im Fernsehen

Kaufserien sind die Prügelknaben im Fernsehen. Da sie billig produziert und billig verkauft werden, hört man oft die Meinung, sie könnten schlechterdings nichts wert sein. Auch Journalisten treten ihnen gelegentlich mit Ansprüchen gegenüber, die sie aus ihrem Umgang mit ambitionierten Spielfilmen ableiten. Sie vergleichen Fernsehserien mit den Leistungen der „Filmkultur“ und glauben, den Standard einer Krimiserie etwa an einem Kriminalfilm Melvilles messen zu können.

Diese Einstellung erinnert sehr an das Verhalten gegenüber Western in den vierziger Jahren oder gegenüber Melodramen (z. B. denen Douglas Sirks) in den Fünfzigern. Auch hier fand ohne genauere Untersuchung der genrespezifischen Eigenheiten eine Abqualifizierung der sogenannten B-Pictures statt, die der allmählich differenzierter gewordenen Betrachtung nicht mehr standhält.

Niemand käme wohl auf den Gedanken, die Aufführung eines Boulevardtheaters mit dem gleichen Maßstab zu messen wie das gerade nebenan gespielte Handke-Stück. Beim Theater – wie auch bei der Literatur oder der Musik – ist längst selbstverständlich, was beim Film lange Jahrzehnte gebraucht hat und für die Fernsehserie offenbar immer noch nicht gilt, daß nämlich jedes Stück an den Maßstäben und Zielvorstellungen gemessen wird, die seine Gattung setzt.

Die Unterschiede der Serie zum ambitionierten Spielfilm beginnen bei der Funktion der Serie im Programm und bei den für sie entwickelten Produktionsbedingungen. Die amerikanischen Serien, die eine bisher unbestrittene Führungsstellung unter den Kaufserien im deutschen Fernsehen einnehmen, entstehen als Auftragsproduktionen der kommerziellen amerikanischen Networks. Ihre primäre Aufgabe ist deshalb, möglichst attraktive Unterhaltung für ein möglichst brei-

tes Publikum zu liefern, um bei diesem Interesse an den zwischengeschalteten Werbespots zu wecken. Der Ausgangspunkt war also ein sehr konkret kommerzieller. Der entscheidende Mann ist bei der Serie der Produzent. Er bestimmt das Produktionskonzept, das detaillierte Regeln und Anweisungen enthält, die für sämtliche Episoden der Serie gelten. Mehrere Autoren und mehrere Regisseure teilen sich die Arbeit an den einzelnen Segments, koordiniert durch den Produzenten. Dieses Verfahren gab zumindest früher weniger Raum für die Handschrift eines Regisseurs als für das Organisationstalent eines fähigen Produzenten.

Das mag für deutsche Ohren recht negativ klingen, weil wir gewöhnt sind, uns auf die Leistungen von relativ eigenständig arbeitenden Autoren und Regisseuren zu verlassen. Dabei wird leicht übersehen, daß die große Masse aller Hollywood-Filme, vor allem der schon erwähnten B-Pictures, nicht sehr viel anders entstanden ist. Ganze Genres sind in der Filmgeschichte oft auf die Persönlichkeit eines oder mehrerer Produzenten zurückzuführen, der die richtigen Autoren, Regisseure und Stars zusammenbrachte und die Richtung der Produktion bestimmte. Als Beispiel sei nur Arthur Freed genannt, ohne den das Hollywood-Musical nicht denkbar wäre. Die Produzenten sind es auch, die durch die geschickte Organisation der passenden Leute nicht nur die Herstellung einer Serien-Folge in einem Minimum an Drehzeit und dadurch die „Billigkeit“ der Produktion garantieren, sondern die eine Produktionsperfektion aller Leistungen erreichen, die auf dem Sektor der Spielfilmsunterhaltung nirgends auf der Welt überboten wird. Diese Perfektion ist nur erzielbar durch das Zusammenwirken vieler hochqualifizierter Spezialisten, die jeder vielleicht nur für ein kleines Detail zuständig sind, das im

Gefüge der Gesamtproduktion aber an der richtigen Stelle eine optimale Wirkung hervorruft.

Hollywood ist Stätte einer großen Unterhaltungsindustrie, die zu Beginn des Fernsehbooms rechtzeitig die Produktion fernseheigneter Unterhaltungsformen an sich gezogen hat. Im Lauf der Jahre haben sich Film- und Serienproduktion einander immer mehr angenähert. Aus Spielfilmkonzepten wurden Serien (Beispiele: „Madigan“, „Born Free“), aus TV-Movies wurden Kino-Spielfilme (Beispiel: „Giganten am Himmel“). Pilotfilme für projektierte Serien kamen nicht selten ins Kino oder wurden auf dem ausländischen Markt im Kino ausgewertet („Duell“, „Das Mördersyndikat“). Die Grenzen sind immer mehr verwischt worden. Längst arbeiten die besten Produzenten für beide Medien, längst muß sich die Serie ihre Regisseure und Autoren nicht mehr von der Spielfilmproduktion ausleihen, sondern sind umgekehrt Serien-Regisseure zu renommierten Filmregisseuren geworden. Abby Mann („Einsatz in Manhattan“) und Joseph Wambaugh („Police Story“) schreiben sowohl fürs Fernsehen wie fürs Kino. Und Regisseure wie Joseph Sargent („Stoppt die Todesfahrt der U-Bahn 123“) und Steven Spielberg („Sugarland Express“, „Der weiße Hai“) kommen von der Serie.

Das Spannungsfeld zwischen den Künstlerinteressen und dem Profitinteresse ist durch diese Annäherung der beiden Genres immer stärker geworden und in der jüngsten Vergangenheit nicht ohne spürbare Auswirkungen geblieben. Je mehr junge Regisseure zu Beginn der siebziger Jahre das Erscheinungsbild des Hollywood-Films zu verwandeln begannen, um so mehr wurden auch in der Serie Sujets und Milieus möglich, die vorher im Hinblick auf die eindeutige Fixierung der Serie als kommerzieller Werbeträger nicht denkbar erschienen. Die dem Reklamebild vom konsumbewußten, strahlenden Amerika so gar nicht entsprechende Columbo-Figur hätte es vor zehn Jahren noch schwer gehabt, sich durchzusetzen; die ganz und gar nicht pittoresken Wohnbezirke der New Yorker Lower East

Side, wie sie in der Serie „Einsatz in Manhattan“ häufig vorkommen, wären in der Anfangszeit der Fernsehserien sicher als Schauplatz verworfen worden. Aber auch in der Machart wird der Einfluß des Kinofilms deutlich. Ein Regisseur wie Joseph Sargent z. B. läßt seine Serien-Episoden nicht anders fotografieren als seine Spielfilme. Hier wie dort verzichtet er auf die Verwendung von künstlichem Licht und arbeitet mit hochempfindlichem Filmmaterial, um eine authentischere Wirkung der meist „on location“ gedrehten Szenen zu erreichen. Dieses Verfahren, dessen sich auch andere Regisseure in Anlehnung an neue Kinofilme bei Serien gelegentlich bedienen, wäre früher als fernsehfeindlich abgelehnt worden, weil es durch die Elektronik sehr viel schwieriger zu vermitteln ist. Standhafte Produzenten haben es dennoch gegen den Widerstand der Networks verteidigt (z. B. bei der MCA-Serie „The Law“ und bei mehreren Segmenten der „Kojak“-Serie).

Am deutlichsten normiert sind immer noch die Inhalte der Serien. Vor allem hielten die amerikanischen Serien lange Zeit an den idealisierten aufrechten Männern als Heldenfiguren fest, deren Tradition zurückgeht bis in die Gründerzeit. Aber auch hier kündigen sich in den letzten Jahren Wandlungen an. Die dem Werbebild vom gutaussehenden Amerikaner kaum mehr entsprechenden Heldenfiguren in „Cannon“, „Columbo“ und „Tomma“ und die Anzeichen körperlicher Gebrechlichkeit, die viele Serienhelden neuerdings vorzeigen dürfen, lassen eine Übersättigung des Publikums mit den uniformen Schönlingen der Vergangenheit und einen beginnenden Sinneswandel bei Networks und Produzenten ahnen. Nicht zuletzt aus diesem Grund dürfte eine der wenigen „Anthology-Series“, die keinen gleichbleibenden Helden kennen, zu einer der erfolgreichsten Serien auf dem amerikanischen Markt geworden sein („Police Story“).

Im Programm des deutschen Fernsehens hat die Serie ihren festen Platz als ein Unterhaltungsprogramm für eine durchschnittlich 15 bis 20 Millionen zählende Zuschauergruppe. Sie erfüllt eine ähnliche Funktion wie ein

großer Teil des Spielfilmprogramms, der mit Actionfilmen der verschiedensten Art auch inhaltlich gleichartigen Zuschauerwünschen nachkommt. Nicht zuletzt die immer stärkeren Annäherungen in der amerikanischen Spielfilm- und Serienproduktion waren ein Argument dafür, seit etwas mehr als zwei Jahren die ARD-Filmredaktion auch mit den Serien für den wöchentlichen Hauptabendtermin der ARD zu befassen. Dabei trifft die letzte Entscheidung über die Auswahl einer Serie eine aus Mitarbeitern der ARD-Anstalten und der ARD-Filmredaktion zusammengesetzte Kommission (während beim Spielfilm die Filmredaktion allein entscheidet). Beim ZDF erfolgen Spielfilm- und Serienauswahl getrennt. Entsprechend den verschiedenen Seriensparten sind dort verschiedene Redaktionen bzw. Kommissionen tätig.

Da die Serie im Abendprogramm der deutschen öffentlich-rechtlichen Anstalten im Gegensatz zum amerikanischen kommerziellen Fernsehen keine Werbefunktion besitzt, sind die Auswahlkriterien selbstverständlich andere als in einem Programm, das auf den Wettbewerb ständig Rücksicht nehmen muß. Serien, die von der Norm abweichen, sind für das Programm nicht (wie in den Staaten) problematischer, sondern willkommener. Deshalb kann auch die Absetzung einer Serie vom US-Programm kein Indiz für eine hiesige Programmentscheidung sein. Gerade bei amerikanischen Produktionen bedarf stets der mehr oder weniger deutliche ideologische Unterbau einer kritischen Untersuchung. Die amerikanische Action-Serie ist nicht selten beeinflusst von einem unterschwelligen Law-and-Order-Denken; die Heldenfiguren der Krimis zeigen sich häufig geprägt von dem Ruf nach dem „starken Mann“, der jenseits der dafür zuständigen legalen Institutionen mit nicht gerade zimperlichen Methoden für Ruhe und Ordnung sorgt („Manhunter“); andere Serien wieder stimmen ein sehr unreflektiertes Loblied auch auf zweifelhafte Polizeimethoden an („Police Story“). Diese und viele andere durchaus ideologisch zu deutende Stereotype der Serieninhalte sind Hauptgegenstände der Auswahldiskussionen. Manche handwerklich

überdurchschnittliche Serie, wie z. B. „Police Story“, ist allein aus diesen Gründen abgelehnt worden.

Solche möglichen Tendenzen stets kritisch zu untersuchen bedeutet andererseits nicht, Serien mit dem unsachgemäßen Anspruch der Abbildung von Realität versehen zu wollen. Serien und ihre Genres sind primär ebenso Spielformen wie Western und andere Actionfilme. Sie arbeiten wie diese mit wiederkehrenden Handlungsmustern und beziehen ihren spezifischen Reiz daraus, wie die dem Zuschauer vertrauten Muster auf die Figur des jeweiligen Helden zugeschnitten und abgewandelt werden. Dem Western verargt man längst nicht mehr den skrupellosen Gun Man, die lebenserfahrene Prostituierte und den habgütigen Rancher; man hat sie als Spielfiguren akzeptiert und mißt zu Recht die Qualität des Film an seiner vornehmlich aus Dramaturgie und Machart resultierenden Spannung. Der Serie jedoch kreidet man nach wie vor jeden Rückgriff auf vertraute Situationen und Abläufe an, obwohl sie schon von ihren produktionstechnischen Notwendigkeiten her, vor allem der Konzeption auf regelmäßig wiederkehrende Werbeeinschaltungen, ohne dem Publikum bekannte Spielmuster gar nicht auskommen kann. Weniger noch als vom Kriminal-Spielfilm darf man von der Serie erwarten, daß sie gesellschaftliche Wirklichkeit reflektiert. Sie kann in ihren besten Stücken Bezüge zur Realität erkennen lassen, insgesamt aber widerspricht die Forderung nach vermehrtem Realismus ihrem Konzept und Ziel. Muß sie deshalb gleich nichts wert sein, weil sie die Spielambition der B-Pictures und nicht zuletzt auch der amerikanischen Radio-Serien der dreißiger und vierziger Jahre ohne weitergehende Ansprüche in eine fernsehgemäße Form zu übertragen versucht?

Vornehmlich in den letzten Jahren, in denen die Serie in Konkurrenz zu der wieder reüssierenden Spielfilmproduktion geriet, lassen sich vermehrt Serien finden, die ihren Spielcharakter und die Benutzung von Realitätspartikeln als Spielmaterial besonders deutlich machen. Serien wie „Columbo“ und die jetzt auch im ARD-Programm laufende

Serie „Detektiv Rockford: Anruf genügt“ brauchen den Vergleich mit eigenproduzierten Unterhaltungssendungen nicht zu scheuen. Man sollte den Spaß an einer technisch perfekt realisierten Action-Unterhaltung, wie sie in dieser Form außerhalb Amerikas und der amerikanischen Filmindustrie kaum herstell-

bar ist, nicht gering achten. Gerade im Fernsehprogramm hat Unterhaltung in ihren vielfältigen Ausprägungen einen legitimen Platz. Das Vergnügen, das Zuschauer an Krimiserien konstant bestätigen, gehört mit dazu.

Franz Everschor

Bischofsernennungen in Ungarn

Im Februar dieses Jahres wurde nach langen und schwierigen Verhandlungen zwischen dem Vatikan und der ungarischen Regierung die Nachfolgefrage für den Erzbischofsitz von Esztergom (Gran) gelöst. Der neue Erzbischof, Dr. Laszlo Lékai, der inzwischen auch zum Kardinal ernannt wurde, verwaltete schon seit einiger Zeit das Erzbistum als Apostolischer Administrator. Nachdem im April Dr. Kornél Pataky zum Bischof von Győr (Raab) ernannt wurde, sind jetzt alle elf ungarischen Diözesen mit regulären Bischöfen besetzt.

Lékai wurde am 12. März 1910 im Komitat Zala in Südwestungarn geboren. Er studierte in Rom und wurde 1934 zum Priester geweiht. 1936 wurde er Präfekt des Priesterseminars in Veszprém, dann Professor der Philosophie, ab 1938 der Dogmatik. 1944 ernannte ihn der damalige Bischof von Veszprém, Mindszenty, zu seinem Sekretär. Im November 1944 wurde Lékai zusammen mit Mindszenty von den Pfeilkreuzlern verhaftet und im Gefängnis von Sopronköhida, wo auch andere Gegner des Pfeilkreuzler-Regimes inhaftiert waren, bis zum 22. Februar 1945 festgehalten. Nach 1945 war Lékai lange Zeit im Bistum Veszprém tätig. 1946 wurde er zum Päpstlichen Kämmerer ernannt. 1956–1958 war er Kanzleidirektor und ab 1972 Apostolischer Administrator des Bistums Veszprém. Ab 5. Februar 1974 wurde er dann zum Apostolischen Administrator des Bistums Esztergom ernannt.

Der Erzbischof von Esztergom ist seit 1279 zugleich Primas der ungarischen Kirche. Lékai ist also nicht nur der Leiter seines Bistums, sondern zugleich Vorsitzender der un-

garischen Bischofskonferenz. Er hat das Recht und die Pflicht, sich um das Schicksal der Katholiken und der katholischen Kirche von Ungarn in allen grundlegenden Fragen zu kümmern.

Die Erwartungen, die an ihn gestellt sind, sind auch deshalb so groß, weil es unter seinen Vorgängern hervorragende Persönlichkeiten gab, so Péter Pázmány im 17. Jahrhundert, der Gründer der Universität von Nagyszombat (Tirna u), der heutigen Universität von Budapest, und Kardinal Mindszenty, der sich als mutiger Verfechter der Menschenrechte in der Welt einen Namen errungen hat.

Mit der Ernennung Lékais zum Erzbischof wurde nur eines der vielen ungelösten Probleme zwischen der ungarischen Regierung und der katholischen Kirche ausgeräumt. Die eigentliche Frage ist jedoch, ob und wie weit die Religionsfreiheit verwirklicht werden kann. Dazu gehört unter anderem die Sicherung der Freiheit des Religionsunterrichts, der katholischen Presse, der katholischen Verbände, der Priesterausbildung und der Tätigkeit der Orden.

Die ersten Äußerungen von Erzbischof Lékai zeigen, daß er sich der schwierigen Lage und der ungelösten Fragen bewußt ist. Die Kirche, sagte er nach seiner Ernennung, habe ihren Platz in einem sozialistischen System gefunden, in dem Gläubige und Nichtgläubige zusammenleben sollten. Die Katholiken wollten die Weltanschauung der Andersdenkenden respektieren. Sie erwarteten jedoch auch, daß man ihrem Glauben denselben Respekt entgegenbringt. Im Lauf seiner Ausführungen betonte Lékai mehrmals die