

Seismographen der Gegenwart?

Transformationen des ORF-Fernsehspiels in den siebziger Jahren

I.

*Proletenliebe*¹ ist der Titel eines österreichischen Fernsehspiels aus dem Jahr 1974. Es erzählt die Geschichte einer jungen Frau, die – möglicher Weise vom Land kommend – einen Posten als Fabrikarbeiterin in der Hauptstadt annimmt: Sie lässt sich auf das Angebot einer Zeitungsannonce zu einem »Rendezvous beim Tele-König«² ein, ein Angebot, das sie gerade durch seine Zweideutigkeit lockt, ohne dass ihr das freilich bewusst wird. Sie, Helga, ist der naive, unverdorben Typ. Die Versprechungen von gutem Lohn, zusätzlichen Sozialleistungen und einer lustvollen Arbeitsatmosphäre lassen sie das Fließband vergessen. Als sie in der Folge tatsächlich Schwierigkeiten hat, die geforderte Arbeitsleistung zu erbringen, weist ihr der Juniorchef einen Ausweg: Groß zeigt die Kamera, wie er ihrer Kollegin an den Arsch greift, wie er Helga eine Zigarette anbietet, wie seine Hände ihr Feuer geben, ihr ein Feuerzeug schenken, es ihr in ihre Hände legen, es ihr schließlich ohne Umschweife in die Brusttasche ihres Arbeitsmantels stecken. Eine Frage von Handarbeit, oder auch: eine Hand wäscht die andere. Helga schaut noch ganz verzaubert in das Gesicht des »jungen König«, während er ihre Wange abtatschelt. Die Arbeitsstelle wird also vom Fließband gewissermaßen in das Bett verlegt, in diesem Fall auf den Rücksitz eines Cadillac. Helga ist bereit, ihre nicht zufriedenstellende Arbeitsleistung durch Liebesleistung zu kompensieren. Ihr Aufbegehren bezieht sich nicht auf die Ausbeutung ihres Körpers durch den jungen – und übrigens noch viel weniger auf die durch den alten – Tele-König; also weder auf die Ausbeutung ihrer Arbeitskraft, noch auf jene ihrer Liebeskraft; denn Helga ist sich des Fakts der Ausbeutung nicht gewärtig und verklärt das Begehrtwerden ihres Körpers in einen bevorstehenden Aufstieg zur »Tele-Prinzessin«. Ihr Aufbegehren richtet sich vielmehr dagegen, dass plötzlich ein Dritter mit von der Partie sein will: des jungen König Freund Charly. Das stört das Gleichgewicht der Ökonomie (dieses Tauschgeschäfts), das scheint ihr – auch und nicht zuletzt – eine Frage des Anstands zu sein. Helga lebt einen Moralbegriff, der den Prinzessinnen-Status und also ihren Aufstieg implizit vorwegnimmt, oder: die Arbeiterschaft schwingt sich auf zur neuen Mittelschicht.

Die drei eilig zur Rettung herbeieilenden (Berg-)Arbeiter wissen: Wer Geld hat glaubt, er kann sich alles erlauben ... aber Kinder machen wir uns selbst! Noch am selben Abend verliebt sich Helga in einen ihrer Retter, Günther. Er arbeitet im Stollen, sie fortan im gemeinsamen Haushalt. Roy Black singt *Ganz in Weiß*. Burli, Schatzi, Hasi. Abendessen und Fernsehen. Der Geschlechtsakt vollzieht sich unter der Decke, programm- und pflichtgemäß. Dass Helga schwanger ist – »Wir kriagn a Buzerl!« – versetzt Günther in einen grotesk zugespitzten Gefühlsausbruch, in einen infantilen Freudentaumel, er hüpfte im Bett auf und ab. In der letzten Szene ist bereits das zweite Kind unterwegs. Heintje singt *Mama*. Mutti, Vati. Der Papa verlässt das Haus um zu arbeiten, »dass er ein Gelderl heimbringt«. Die Mutti bleibt zu Hause – Reproduktionsarbeit hat man das genannt.

1974 – davon zeugt ein Fernsehspiel wie *Proletenliebe* – stand in Österreich das Verhältnis von Frauen und Männern, von Arbeitern und Bürgern, von Land und Stadt zur Diskussion. Das Projekt der Modernisierung, das spätestens mit dem Antritt der SPÖ-Minderheitsregierung 1970 gestartet worden war, bewirkte zahlreiche gesellschaftliche und soziale Veränderungen, die auch in den intimsten Beziehungen und in der äußersten Provinz Spuren hinterließen. Aber ein Fernsehspiel wie *Proletenliebe* zeugt auch davon, dass jener Modernisierungsprozess in Österreich eine spezifische Entwicklung nehmen sollte, ja bereits genommen hatte: Viele Erwartungen und Forderungen von links sollten unerfüllt bleiben, enttäuscht werden; die SPÖ unter Bruno Kreisky war in die Mitte gerückt, das Einverständnis mit bürgerlichen Wählerschichten, den Konsens mit der Opposition suchend. »Klassenkämpferische Maßnahmen«³ blieben aus, und die Unterschiede zwischen Arbeiterschaft auf der einen, Angestellten und Beamten auf der anderen Seite wurden weniger bekämpft als durch die Eröffnung vielfältiger sogenannter Aufstiegschancen neutralisiert, durch die schrittweise Etablierung des Wohlfahrtsstaates verschleiert.⁴

Peter Matejka und Hans Trummer, die beiden Autoren von *Proletenliebe*, waren Mitglieder des *Wiener Arbeitskreises der Edition der Literaturproduzenten*, eines Herausgeberkollektivs deklariert linker Autoren, die sich im Kampf um die Aneignung von Produktionsmitteln (um einen Terminus der damaligen politischen Debatte zu verwenden) zusammenfanden.⁵ Sie näherten sich dem Thema in Form einer Parodie, sich ironisch distanzierend, aber sie ließen keinen Zweifel daran, dass die Arbeiterklasse nichts Revolutionäres (mehr) an bzw. in sich hatte, sondern sich vielmehr damit zufrieden gab, (klein-)bürgerlichen Klischees und den Mythen des Alltags nachzujagen, dass also die Emanzipation der Arbeiterschaft wie der Frauen (bislang) gescheitert war, dass schließlich Macht- und Entscheidungsverhältnisse in der Wirtschaft wie in den Familien unverändert waren: Das plakatgroße Porträt des alten Tele-König dominiert die Totale des Fabrikgeländes; nicht nur seine Gesichtszüge, sondern mehr noch der Schriftzug »ein echter Chef« erinnern inständig an das Wahlplakat der ÖVP aus dem Jahr 1970, mit dem Josef Klaus als – im Gegensatz zum Juden Bruno Kreisky – »echter Österreicher« verkauft wurde. Und damit an das Fortleben der alten Zustände.

Das mythische Jahr 1968 – oder: »Es ist unbestreitbar, dass in Österreich in den Jahren zwischen 1966 (dem Amtsantritt der ÖVP-Alleinregierung Josef Klaus) und 1971 (dem Amtsantritt der SPÖ-Alleinregierung Bruno Kreisky) ein kultureller Wandel stattfand.«⁶ Auch der ORF, der österreichische Rundfunk, wurde von der allgemeinen Aufbruchstimmung erfasst: 1970 war das österreichische Fernsehen, das am 1. Jänner 1957 seinen offiziellen Sendebetrieb aufgenommen hatte, gerade einmal dreizehn Jahre alt – also noch jung, und jung war auch das Team. 1967 wurde Gerd Bacher – im Zuge der Umgestaltung des ORF gemäß der Rundfunkreform, die während der ÖVP Alleinregierung beschlossen worden war – erstmals mit dem Amt des Generalintendanten betraut. Er engagierte Kuno Knöbl und übertrug ihm die Abteilung Unterhaltung. Knöbl erfand die von den beiden Schauspielern Vivi Bach und Dietmar Schönherr moderierte Show *Wünsch dir was*⁷ – durch eine durchsichtigen Bluse legendär geworden – und übernahm 1971 auch die Abteilung Fernsehspiel. Während seiner nur zweijährigen Amtszeit wurden die von seinen Vorgängern Erich Neuberg (1957 – 1967) und Walter Davy (1967 – 1971) geprägten Vorstellungen vom Fernsehspiel grundlegend in Frage gestellt:⁸ Knöbl, der vor seiner ORF-Karriere in Graz für das kritische Studentenkabarett *Der Würfel* tätig gewesen war,⁹ war gegen jede Ab- bzw. Verfilmung von Theaterstücken, wie man sie jahrelang praktiziert hatte, und ermunterte seine Mitarbeiter und Redakteure zu Experimenten. Er war vor allem an medienspezifischen Formen und Genres interessiert, an denen es weitgehend noch fehlte, die gerade erst zu entstehen begannen, und forcierte daher etwa die Produktion von Live-Fernsehspielen¹⁰. Knöbl interessierte sich außerdem für die von Hans Preiner redaktionell betreute Reihe *Impulse*, in deren Rahmen auch *Proletenliebe* zu sehen gewesen war. »Im ORF war damals in den 70ern die Ära Zilk [Helmut Zilk war Programmdirektor, Anm. d. Verf.] und man hatte den allgemeinen Eindruck, dass etwas passieren müsse, etwas Zeitgemäßes, das unter den Begriff ›Avantgarde‹ fällt«, erinnert sich Hans Preiner.¹¹ Der Programmbedarf war groß, der ORF wollte sich – auch – mit Kunst und Kultur profilieren: Preiner gelang mit der Produktion des Filmes *Rape*¹² von John Lennon und Yoko Ono ein spektakulärer Auftakt. Er wurde mit einem fixen Mitarbeiterstab und einem Programmplatz (der sich im Lauf der Jahre natürlich vielfach ändern sollte) ausgestattet und gestaltete ab 1972 zunächst monatlich, später vierzehntägig eine ca. dreißigminütige Sendung. Darunter waren nicht nur kleine Fernsehspiele (wie eben *Proletenliebe*), sondern auch Diskussionen oder andere Präsentationsformen, zum Beispiel aus den Bereichen Medienkunst (1974 agierten Peter Weibel und Richard Kriesche live im Studio) und Architektur, allemal eine beachtliche Bandbreite. Durch Zufall stieß Preiner auf den damals eben erschienenen Roman *Salz der Erde*, so nahm die langjährige Zusammenarbeit mit dem Autor Ernst Hinterberger ihren Anfang. Die beiden 1975 erstmals ausgestrahlten Stücke (sie hießen simpel *Salz der Erde*, Teil 1 und Teil 2) wurden erst ein Jahr später unter

dem Titel *Ein echter Wiener geht nicht unter* fortgesetzt. Preiner betreute auch eine so politisch virulente, umstrittene Arbeit wie die *Staatsoperette* von Franz Novotny.¹³ Das war 1976. »Die Staatsoperette«, so Hans Preiner im Interview, »war wirklich der Höhepunkt«.¹⁴

Der Höhepunkt wovon? – wäre die sich anschließende Frage. Hans Preiner gibt darauf keine direkte Antwort, vielleicht aber eine indirekte: 1976 wurden die *Impulse* eingestellt. Er selbst produzierte fortan *Ein echter Wiener geht nicht unter*, viele Jahre später dann, die Kooperation mit Ernst Hinterberger und dem Regisseur Reinhard Schwabenitzky fortführend, die ersten Folgen der Serie *Kaisermühlenblues*, die 1992 startete. 1976 sendete der ORF unter anderem den ersten Film von Fritz Lehner (*Der große Horizont*, nach dem Roman von Gerhard Roth aus dem Jahr 1974), *Der junge Freud* sowie *Jakob der Letzte*, beides von Axel Corti, darüber hinaus jeweils die ersten Teile der *Alpensaga (Liebe im Dorf)* und von *Kottan ermittelt (Hartlgasse 16a)*. Gerd Bacher war bereits 1974 – diesmal infolge einer SPÖ-Rundfunkreform – als Generalintendant von Otto Oberhammer abgelöst worden, dem man ein (im Gegensatz zu Bacher, der die Programmsparte Information favorisierte) großes Interesse an den Bereichen der Unterhaltung und der Produktion von Fernsehspielen und Filmen nachsagte. Gerald Szyszkowitz, Knöbels Nachfolger als Leiter der Abteilung Fernsehspiel (von 1973 bis 1986), feierte das Jahr 1976 als »einen in der ganzen Geschichte des österreichischen Fernsehspiels nicht nur numerisch erstaunlichen Höhepunkt«, sondern auch als künstlerisch besonders erfolgreich.¹⁵ Er erstellte Vierjahrespläne zur Finanzierung von Fernsehspielen und veranstaltete zwischen 1973 und 1977 drei Autorenwettbewerbe; die von einer Jury ausgewählten Entwürfe wurden im Rahmen der Reihe *Geschichten aus Österreich* verfilmt. 1976 – die Aufbruchsstimmung, die Ende der sechziger, Anfang der siebziger Jahre noch so beflügelt hatte, verlosch; die Hochkonjunktur, die die Reformen am Beginn des Jahrzehnts mit ermöglicht und vereinfacht hatte, war deutlich abgeflaut; und die ersten großen Krisen der SPÖ-Alleinregierung wie etwa die Volksabstimmung über das Kernkraftwerk Zwentendorf oder die Skandale um den Bau des AKH und des Konferenzzentrums standen am Beginn einer langen Phase der politischen Desillusionierung. Im ORF kündigte sich ab Mitte der siebziger Jahre mit Vehemenz die Formel an: Geschichten sollen erzählt werden, denn »erst in den ›Geschichten‹ wird ›Geschichte‹ verständlich und erst in den ›Geschichten aus der Gegenwart‹ wird die ›Gegenwart‹ bewusst miterlebbar für die Zuschauer.«¹⁶ Das Fernsehspiel sollte als »Seismograph der Gegenwart«¹⁷ etabliert werden, sollte informieren, bilden und unterhalten.¹⁸

Ein Wort wie Avantgarde oder Experiment sucht man in den programmatischen Schriften von Szyszkowitz vergeblich. Und mehr noch: die Frage, was ein Film wie *Liebe im Dorf*, der zu Beginn des letzten Jahrhunderts spielt, oder einer wie *Jakob der Letzte*, der eine Geschichte von Peter Rosegger paraphrasiert, mit der »Gegenwart« zu tun habe, wäre durchaus berechtigt. Auch die vielleicht weniger naheliegende Frage, was jene Genres der Literaturverfilmung, des Historienfilms oder

selbst des Dokumentarfernsehspiels, wie Corti es in der Auseinandersetzung mit österreichischen, gleichwohl historischen Figuren geprägt hat,¹⁹ auf besondere Weise mit der *Gegenwart* verbinden, wäre durchaus angebracht. Die Zeiten des fröhlichen Dilettantismus waren allemal vorüber, jene Zeiten, als sich Redakteure und Redakteurinnen noch nach den Prinzipien von »trial and error«²⁰ oder auch »learning by doing«²¹ vorantasteten. Unter der Leitung Gerald Szyszkowitz' wurde die Arbeit in der Abteilung Fernsehspiel – man könnte sagen: professionalisiert; oder auch: inhaltlich und ästhetisch fokussiert. Wenn Szyszkowitz das Fernsehspiel als »Seismographen der Gegenwart« beschwört, dann tut er dies zunächst in Abgrenzung zum Wirken seiner Vorgänger, die sich nicht zuletzt ganz anderen technischen Rahmenbedingungen gegenüber gesehen hatten.²² Aber darüber hinaus bringt er auch relativ krude, ideologische Unterschiede ins Spiel, denn die Programmgestaltung, ob man das nun bewusst wolle oder nicht, würde mit dem Zeitgeist eines Staates sehr sensibel zusammenhängen, und zugleich habe auch jede Regierung zweifellos wesentlich mit dem Zeitgeist zu tun. »Und da entsprechen eben doch ohne jede parteipolitische Zugehörigkeit Neubergs Verantwortungsjahre etwa den Jahren der großen Koalition, Davys Verantwortungsjahre etwa der Alleinregierung der ÖVP und meine Verantwortungsjahre etwa der Alleinregierung der SPÖ. Ich frage mich, ob man nicht schon allein daraus bei Neuberg eine eher aktualitätsferne Programmgestaltung, bei Davy eine eher konservative und bei mir eine eher progressive Programmgestaltung ablesen kann.«²³

Ob man nun Szyszkowitz' Selbsteinschätzung folgen mag oder nicht – sie blendet den Einfluss, den Veränderungen der Form Fernsehspiel im deutschsprachigen und europäischen Raum auf die österreichische Produktion hatten, jedenfalls aus. Dass etwa Projekte wie *Alpensaga* oder auch *Das Dorf an der Grenze*²⁴ einem internationalen Trend, Zeitgeschichte für das Fernsehen aufzuarbeiten – als paradigmatisch wird oftmals *Days of Hope*²⁵ von Ken Loach genannt – folgten, lässt er außer Acht. Initiativen wie *Das kleine Fernsehspiel* des ZDF hatten Vorbildwirkung. Auch die Tatsache, dass der größte Teil der ORF Fernsehspiele der siebziger Jahre in Co-Produktion entstand, ist in diesem Zusammenhang bedeutend: Vor allem die öffentlich-rechtlichen Sender der deutschsprachigen Nachbarländer, ARD, ZDF und auch SRG, finanzierten die Hälfte und oft sogar bis zu zwei Drittel der Budgets einzelner Filme.²⁶ Diese Zusammenarbeiten waren notwendig geworden, weil Fernsehspiele im ORF wie international seit Beginn der siebziger Jahre vermehrt auf Film produziert wurden – und Film war teuer, auch deshalb, weil die hauseigenen Teams vollkommen auf die Fernsichttechnik eingespielt waren, mit Film nicht mehr umgehen konnten und die Produktionen daher in Auftrag an externe Firmen vergeben werden mussten. Die damals noch sehr unhandlichen MAZ-Apparaturen zwangen praktisch zu Studioaufnahmen, aber das Studio wurde nun vermehrt als ein Hindernis bei der Exploration der *Gegenwart* und der *Wirklichkeit* empfunden. Das Studio erfüllte nicht mehr ausreichend den Anspruch der *authentischen, realistischen* Wirkung – und Realismus war die oberste ästhetische Maxime. Es waren

diese wenig reflektierten thematischen und stilistischen Vorgaben, die das österreichische Fernsehspiel der siebziger Jahre prägten, vielleicht sogar noch stärker als der allzeit herbeizitierte – erst seit der Reform 1974 gesetzlich festgeschriebene – Bildungsauftrag,²⁷ der seinerseits dazu diente – so könnte man das alte Argument umkehren – die Existenz des Fernsehspiels bzw. -films in seiner spezifischen Form zu rechtfertigen.

Jene Forderung, »Menschen und Ereignisse aus dem ›heutigen Österreich‹«²⁸ aufzusuchen und zu zeigen, führte schließlich häufig in die österreichische Provinz oder auch in die österreichische Zeitgeschichte – also gewissermaßen in ein topographisches oder temporales Off, von dem die Verantwortlichen annahmen, es sei bislang unterbelichtet geblieben. Damit, das fast Vergessene, halb Verdrängte in Bildern und Tönen zu stilisieren – damit war man sehr beschäftigt. Während man also im Fernsehen in jenem besagten Jahr 1976 *Der junge Freud* oder die *Alpensaga* oder aber auch einen sogenannten Frauenfilm von Käthe Kratz, *Glückliche Zeiten*,²⁹ sehen konnte, wurde im Sommer in Wien zum Beispiel die Arena besetzt, ein zentrales, weil so etwas wie das Aufleben einer Jugendkultur signalisierendes Ereignis, das im ORF in die aktuelle Berichterstattung verbannt war (und blieb). Beispiele wie diese zeigen, an welchen Horizonten sich Entscheidungsträger wie Gerald Szyszkowitz und seine Redakteure orientierten: Sie griffen vorwiegend Themen und Geschichten auf, die weniger die (zeitgenössische) Wirklichkeit, als vielmehr die (zeitgenössische) Literatur geschrieben hatte. Und dabei versuchte man, sich der Form eines *Mediums* zu bedienen, das in Österreich – da ihm die materielle Existenzgrundlage entzogen war – kaum noch existierte, des Films. Tatsächlich wurde der ORF in den siebziger Jahren zum bedeutendsten, weil finanzkräftigsten Auftraggeber und Filmproduzenten Österreichs. Das ist wohl das hervorzuhebende, das österreichische Fernsehspiel und auch den österreichischen Kinofilm dieser Zeit am stärksten bestimmende Spezifikum.³⁰ Die eigenständige, freie Kinofilmproduktion war bereits in den sechziger Jahren in eine Krise geraten, aus der sie sich aus eigener Kraft nicht mehr befreien konnte. Und das von den Filmschaffenden geforderte, von der Regierung Kreisky seit ihrem Amtsantritt versprochene Filmförderungsgesetz sollte erst 1981 realisiert werden. So konnte Gerd Bacher – der 1978 als Generalintendant zurückgekehrt war – im selben Jahr, 1981, in einer Diskussion mit einiger Berechtigung feststellen, dass der österreichische Film im ORF stattfände.³¹

Die Suche nach medienspezifischen Darstellungsformen, die Kuno Knöbl noch betrieben hatte, wurde indessen weitgehend, wenn auch möglicherweise unbewusst aufgegeben. Die Verwendung literarischer Vorlagen stand in einer langen Tradition, Literatur spielte auch in anderen europäischen Fernsehanstalten eine große Rolle. Überdies bestand seit Beginn ein personelles Naheverhältnis zu Schriftstellern, so war etwa der erste Programmdirektor des ORF, Rudolf Henz, selbst Schriftsteller.³² Gerald Szyszkowitz, der sich übrigens ebenso wiederholt und seit seiner Pensionierung vermehrt als Autor betätigte, und auch bereits sein Vorgänger Kuno Knöbl

hatten jedoch die Rolle der Literatur neu definiert, indem sie die Abkehr vom Studio, von den Theater-Produktionen und vor allem vom klassischen europäischen Drama proklamierten und sich der zeitgenössischen österreichischen Literatur zuwandten.

III.

*Die Frau am Fenster*³³ ist der Titel eines Fernsehspiels aus dem Jahr 1974. Zu Beginn sehen wir den Autor Herbert Eisenreich, an einem Tisch vor schwarzem Hintergrund sitzend. Über das Schwarz wird in altertümlicher, weißer Schrift mit dem Titel der Reihe, dieser speziellen Folge und dem Namen des Autors der Beginn der Sendung angezeigt. Ganz schnell erscheint dann in den schwarzen Hintergrund geblendet – Fred Sinowatz, damals Unterrichtsminister, der ein Statement zum Autor abgibt und betont, dass er ihn sehr schätze, wengleich er sich manchmal über seine politisch-weltanschaulichen Ansichten ärgere. In der Folge treten weitere Personen auf, sie alle geben ihre Meinungen und Einschätzungen wider; so der ehemalige Wiener Kulturstadtrat Viktor Matejka, der sich sehr für das Eisenreichsche Werk interessiere, dem Autor auch Briefe politischen Inhalts geschrieben habe, »aber unser Briefwechsel ist immer ganz einseitig geblieben, er hat mir nie geantwortet«. Schriftstellerkollegen wie Friedrich Torberg³⁴ und Reinhard Priessnitz, die naturgemäß völlig entgegengesetzte Meinungen haben,³⁵ kommen zu Wort, abschließend der Germanistikprofessor und heutige Präsident der *Österreichischen Akademie der Wissenschaften*, Werner Welzig. Eisenreich sitzt die ganze Zeit über an seinem Tisch, er *hört zu*, *zusehen* kann er nicht, die Bilder sind ja hinter ihm, er nickt beifällig oder kratzt sich am Kopf, macht sich gelegentlich Notizen, hantiert an seiner Pfeife oder an seiner Brille herum. Die Kamera, die ihn filmt, ist unbewegt, hingegen zoomt die Kamera, welche die Kommentatoren ins Bild bringt, hin und her. Dann darf Herbert Eisenreich endlich selber etwas sagen. Er nimmt nicht – wie man das vielleicht erwarten würde – Bezug auf das über ihn Gesagte; er zitiert einen anderen Protagonisten des österreichischen Kulturlebens – Fritz Wotruba: Arbeiten muss man, das ist die Hauptsache, habe der ihm einmal gesagt, das habe er sich gemerkt. Schnitt: Das nächste Bild zeigt bereits Wolfgang Lesowsky, der in den Credits als Regisseur der Sendung geführt wird. Er sitzt auf einem Stuhl vor hellem Hintergrund, in der rechten Hälfte des Bildes (während Eisenreich links saß; in der *mise en scène* baut sich also bereits eine Art Dialog auf). Ohne Einleitungsworte spricht Lesowsky eine Kurzbiografie Eisenreichs, dazu sehen wir Fotografien, die den Autor in verschiedenen Stadien seines Lebens zeigen, an verschiedenen Orten und mit verschiedenen Menschen. Lesowsky sagt plötzlich: »Buchveröffentlichungen« – und zählt die Titel von Eisenreichs Publikationen auf, immer mit dem Vermerk der Gattung (also etwa »Sachbuch« oder »Erzählungen« oder »ein Dialog«); dazu schwenkt die Kamera an den Covers aller genannten Bücher entlang. Lesow-

wsky sagt: »Literaturpreise«, zählt sie auf, wir sehen abermals Fotos von Eisenreich, Urkunden entgegennnehmend. »Übersetzungen unter anderem in ...«, sagt Lesowsky, wir sehen wieder Buchdeckel und sogar einzelne Seiten mit exotischen Schriftzeichen, auch Japanisch und Arabisch sind darunter. Zuletzt folgt der Hinweis auf Eisenreichs aktuellen Band *Ein schöner Sieg und 21 andere Mißverständnisse*, dann lapidar: »Wir zeigen Ihnen daraus eine Verfilmung der ersten Erzählung *Die Frau im Fenster*.«

Was folgt ist – zunächst – keineswegs, was man sich herkömmlich unter einer sogenannten Literaturverfilmung vorstellt: Die Kamera schwenkt – während Eisenreichs Stimme bereits *erzählt* – an ein paar Ästen entlang langsam an der Hauswand eines Innenhofs hinunter, wo der Autor steht und liest. Und danach, als visueller Umstieg in die quasi neue, nämlich fiktionale Welt: Fotos. Sie zeigen ein Paar, einen Mann und eine Frau, möglicher Weise auf einer Art Jahrmarkt oder im Prater, unterwegs mit einem Ringenspiel, in einer Bar oder einem Café und beim Sonnenbad. Fotos, die das *Erzählte* nicht einfach nur kommentieren, sondern durchaus ergänzen, durch zeitliche und auch inhaltliche Interferenzen in eine Art Dialog mit ihm treten. Die Fotos signalisieren bereits Bewegung, indem sie Menschen zeigen, die sich bewegt haben, während der Auslöser betätigt wurde; das unterscheidet sie von den Eisenreichschen Privatfotos markant. Es dauert eine gute Minute, bis die Fotografien selbst in eine Bewegungskette, in einen Bewegungsfluss geraten: Der Autor spricht von Stoffen, Mustern und Farben, und plötzlich werden im Bild Stoffmuster und Stoffbahnen aufgerollt, dazwischen Hände in Bewegung, die sich berühren, die den Stoff berühren. Originalton und Dialoge gibt es in dieser Verfilmung nicht. An einzelnen Stellen sehen wir Züge und hören dazu das Geräusch eines Zuges, hören wir Straßelärm, dröhnt plötzlich ein undefinierbares Pfeifen. Geräusche, die allesamt die Funktion haben, den Rhythmus der Geschichte zu betonen oder zu brechen, kleine Pausen und Leerläufe, wie das Umblättern einer Seite. Auch das Bild wechselt ab und zu seinen Rhythmus, verfällt plötzlich in *slow motion* oder in stakatoartige Schnittfolgen; Bilder werden überblendet oder mit Rahmungseffekten verfremdet. Und am Schluss wieder – wie zu Beginn – jene Kamerafahrt an einem Baum hinab, ein wenig kürzer, Eisenreich liest noch ein paar Sätze, schlägt das Buch zu, geht nach links aus dem Bild. Schwarz. Schnitt. Wir sind wieder zurück im Studio, in der *Realität* also. Der Regisseur Lesowsky befragt den Autor Eisenreich zu seiner Arbeit, beide führen ein – übrigens ganz aufschlussreiches – Gespräch.³⁶

»Erst Ende Februar brachte die Verfilmung einer kleinen Eisenreich-Erzählung (Regie Lesowsky) einen Hauch von Gegenwart. Überhaupt war die Reihe ›Literatur im Bild‹ durch eine Handvoll Produktionen eine der Wurzeln zur Selbstfindung der Fernsehspielabteilung«,³⁷ erinnert sich Gerald Szyszkowitz in einem seiner Rückblicke zum Spielplan des Jahres 1974. Nur zehn Folgen der Reihe *Literatur im Bild*³⁸ waren zwischen 1973 und 1975 im ORF³⁸ zu sehen, redigiert wurde sie von Rosemarie Kern, die Philosophie und Germanistik studiert hatte. Sie wählte einzelne Bücher, auch Buchprojekte und Sachbücher aus, die in durchschnittlich etwa

fünfzig Minuten Sendezeit dem Publikum auf recht unterschiedliche Weise vorgestellt wurden: Helmut Eisendle gestaltete beispielsweise eine Art Live-Fernsehshow, die sich an seinem damals aktuellen *Handbuch zum ordentlichen Leben* orientierte; Peter Handkes *Wunschloses Unglück* wurde im Studio zur Gänze von Helmut Lohner gelesen und mit dokumentarischen Aufnahmen von *Originalschauplätzen* in Kärnten sowie Privatfotos von Handkes Mutter kombiniert; Friedrich Torberg diskutierte mit Ferry Radax seine Geschichte *Der Mann, der nie über Kafka schrieb*, immer vor und zwischen und freilich nach den von Radax aus dem Text *verfilmten* Szenen, die je nach Bedarf angehalten oder sogar wiederholt wurden.

So viel zu drei anderen Folgen der Reihe, die weitere mögliche Präsentationsformen anschaulich machen sollen. Anschaulich wird dadurch unter anderem auch, welche illustre Gäste Rosemarie Kern zur Mitarbeit bewegen konnte, trotz ihrer Beteuerungen, dass jeweils nicht nur wenig Zeit, sondern auch sehr wenig Geld für die Produktion zur Verfügung gestanden habe.³⁹ Es waren zum Teil berühmte, zumindest bekannte Autoren und Regisseure beteiligt, auch prominente SchauspielerInnen, wie Heinz Marecek und Kitty Speiser, Peter Vogel und – im Falle der Friedrich Heer-Adaption *Scheitern in Wien* – Erich Auer, ein Schauspieler mit Burgtheater- und Heimatfilmvergangenheit. Wenn schließlich – wie bei *Die Frau am Fenster* – im Kontext einer Literatursendung sogar der Unterrichtsminister Stellung nimmt, dann kreierte das Fernsehen einen quasi staatstragenden Diskurs, einen staatstragenden Diskurs über Literatur – der wiederum das staatstragende Selbstverständnis des ORF in aller Deutlichkeit (schon 1974) vor Augen führt.

In *Die Frau am Fenster* sitzt Herbert Eisenreich – aus seiner Sicht ein wenig wie vor dem Radio⁴⁰ und – aus unserer Sicht – ein wenig wie auf einer Bühne. Hinter ihm ergreifen hintereinander verschiedene Menschen das Wort, sie treten stellvertretend für seine Leser auf, vorab auch stellvertretend für uns, die Zuseher der Sendung. So wird die imaginäre Gemeinschaft der zu Hause vor dem Fernsehempfänger Sitzenden konstruiert und ins Bild gebracht. In *Die Frau am Fenster* sind verschiedene Erzählinstanzen ineinander verwoben, denn die Erzählung des Autors Eisenreich, jene, die er liest, ist nur eine Art Matrix für die Erzählung von Lesowskys Film. Während die Inszenierung einzelner Spielszenen diese Szenen als fiktive signifiziert, sitzen die Personen Eisenreich und Lesowsky leibhaftig im Studio. Dennoch sind auch sie Aktanten in einer größeren Rahmenerzählung, in der des österreichischen Rundfunks über Literatur, im speziellen über die Rolle österreichischer, zeitgenössischer Literatur in dieser Gesellschaft und zu diesem Zeitpunkt, über ihren Identifikationswert. Die Auftritte von Eisenreichs Lesern sind Teil dieser Rahmenerzählung, ebenso wie die Schrift, die zu Beginn eingeblendet wird, das musikalische Intro, das zumindest in der Instrumentierung etwas Pannonisches anklingen lässt. Es spricht eine anonyme »narrating agency«⁴¹ der Rahmenerzählung zu uns. Sie führt uns (wieder einmal, könnte man einfügen) fort, durch die Musik in ein anderes Lebensgefühl, durch die Schrift in eine vergangene Zeit.

Der »Hauch von Gegenwart«, den Gerald Szyszkowitz an dieser Sendung fest-

machen wollte, wehte sanft anderswo, wohl am ehesten in den von Wolfgang Lesowsky gestalteten Fotografien und Filmbildern, die sich in die Stadt, auf die Straße, an die frische Luft trauen, die auch Menschen einfangen, die zufällig vorübergehen, die keine Schauspieler sind und kein Honorar erhalten dafür, dass ihr Bild kurz erscheint. Eine solche Haltung genügte offenbar schon, um als *realistisch* zu gelten. Es ist dies eine Art fotografischer, filmischer Realismus, der sich klar abhebt von jenem minimalistischen, journalistischen Pragmatismus, mit dem etwa der Regisseur Lesowsky das *reale* Leben des Autors Eisenreich in Gestalt seiner Biografie und seines Werkverzeichnisses Revue passieren lässt.

Die Frau am Fenster heute zu sehen bedeutet ein Dokument der Fernsehgeschichte zu sehen. Ein Dokument aus einer Zeit, als sich das Fernsehen noch nicht klar darüber war, welche Geschichten es wie erzählen sollte. Es orientierte sich aus zwei verschiedenen Motiven an zwei verschiedenen Angelpunkten: aus Tradition an Literatur und aus einer gewissen Notwendigkeit am Film. Literatur, Film und Fernsehen sind also jene drei Medien, zwischen denen *Die Frau am Fenster* oszilliert. Genau hier, in diesem Dazwischen, hat alles begonnen.⁴² Mit vielen Stimmen und auf verschiedenen Ebenen. Eine Form von spielerischer Verwirrung und Verquickung, eine Form von Intermedialität, die es schon wenige Jahre später nicht mehr geben sollte.

Anmerkungen

- ¹ *Proletenliebe* A 1974, Farbe, 30 Minuten. Regie: Anton Zettel, Buch: Peter Matejka, Hans Trummer, Kamera: Helmut Fibich, Ton: Edwin Hausl, MAZ-Schnitt: Roland Sandegger, Kostüme: Elisabeth Gaisser, Bauten: Helmut Wokaun, Produktionsleitung: Johann Horalek, Redaktion: Hans Preiner/ *Impulse*, ORF. Mit Hilde Berger, Manfred Jaksch, Ottwald John, Margret May, Joe Berger, Gerald Florian.
- ² Offenbar handelt es sich hier um eine Elektro- bzw. Elektronikfirma, möglicherweise wurde auf den damaligen österreichischen Vorzeigebetrieb Kapsch angespielt.
- ³ Hans Eder, *Die Politik in der Ära Kreisky*, in: Reinhard Sieder u. a. Hg., *Österreich 1945-1995*, Wien 1995, 190.
- ⁴ »Der moderne Traum jedoch, zum technischen oder kaufmännischen Angestellten aufzusteigen, erfüllte sich in den 1970er Jahren für jeden fünften Arbeiter.« Marina Fischer-Kowalski: *Sozialer Wandel in den 1970er Jahren*, in: Sieder u. a. Hg., *Österreich 1945-1995*, Wien 1995, 209. Gernot Wolfgruber hat diesen »Traum« des sozialen Aufstiegs in seinen Romanen, etwa in *Auf freiem Fuß* (1975), *Herrenjahre* (1976), *Niemandland* (1978), die übrigens ebenfalls vom ORF adaptiert und verfilmt wurden, wiederholt thematisiert.
- ⁵ Als erster Sprecher des Wiener Arbeitskreises der Edition der Literaturproduzenten fungierte Michael Scharang; weitere Mitglieder waren u. a. Gustav Ernst, Elfriede Jelinek, Heidi Pataki, Peter Weibel, Helmut Zenker. Der Arbeitskreis nahm seine Tätigkeit ca. 1971 auf und war bis 1974/75 aktiv. Es erschienen eine Reihe literarischer Bücher und auch Essaybände; Gustav Ernst und Helmut Zenker gaben während dieser Zeit gemeinsam die Zeitschrift »Wespennest« heraus. [Für die Informationen danke ich Gustav Ernst, Anm. d. Verf.]

- ⁶ Rolf Schwendter: Das Jahr 1968. War es eine kulturelle Zäsur?, in: Reinhard Sieder u. a. Hg., Österreich 1945-1995, Wien 1995, 167.
- ⁷ Vgl. auch Monika Bernold, ein paar österreich. Von den »Leitners« zu »Wünsch dir was«. Mediale Bausteine der Zweiten Republik, in: Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften 7 (1996), 517-533.
- ⁸ Nach dem Tod Neubergs 1967 wurde Florian Kalbeck kurzfristig zum interimistischen Leiter der Abteilung bestellt. Er verblieb nur wenige Monate in dieser Funktion, bevor Davy zum Nachfolger Neubergs bestellt wurde.
- ⁹ Vgl. auch Schwendter, Das Jahr 1968, wie Anm. 6, 172.
- ¹⁰ Der ORF produzierte in kurzer Folge drei Live-Fernsehspiele: *Scherenschnitt* A 1973, 3. November 1973 A 1973 und *Top Secret* A 1974.
- ¹¹ Thomas Feuerstein u. Romana Schuller, Hans Preiner (Interview), in: Medien, Kunst, Passagen 2 (1994), 117.
- ¹² *Rape* A 1969/71, Farbe, 40 Minuten, Regie: John Lennon u. Yoko Ono.
- ¹³ Zur Produktions- und Rezeptionsgeschichte der Staatsoperette vgl. Elisabeth Büttner u. Christian Dewald: Anschluß an Morgen. Eine Geschichte des österreichischen Films von 1945 bis zur Gegenwart, Salzburg 1997, 207-212.
- ¹⁴ Feuerstein u. Schuller, Preiner (Interview), wie Anm. 11, 123.
- ¹⁵ Gerald Szyszkowitz, Ein Beitrag zur Geschichte des Fernsehspiels in Österreich 1954-1977, in: Maske & Kothurn (1978), 271.
- ¹⁶ Gerald Szyszkowitz: Neue Filme aus Österreich, in: Das Fernsehspiel im Einser. ORF Spezialinformation November 77-Jänner 78.
- ¹⁷ Gerald Szyszkowitz, Das Fernsehspiel als »Seismograph der Gegenwart«, in: Das Fernsehspiel im Einser. ORF Spezialinformation November 77-Jänner 78.
- ¹⁸ Szyszkowitz, Seismograph, wie Anm. 17.
- ¹⁹ Neben dem Fall des Kriegsdienstverweigerers Franz Jägerstätter (*Der Fall Jägerstätter* A 1971), handelte es sich vor allem um Adolf Hitler (*Ein junger Mann aus dem Innviertel* A 1973) und Sigmund Freud (*Der junge Freud* A 1976). Zu ersterem und letzterem vgl. Georg Haberk, Kinospiele am Bildschirm. Der österreichische Fernsehfilm als ästhetisches Problem, in: Gottfried Schlemmer, Hg., Der neue österreichische Film, Wien 1996, 361-362.
- ²⁰ So Rosemarie Kern in einem Telefon-Interview mit der Verfasserin am 18. Februar 1999.
- ²¹ Hans Preiner in einem Interview mit Dietmar Schwärzler und der Verfasserin am 17. Februar 1999.
- ²² Einen übersichtlichen Abriss über die Transformationen des Fernsehspiel-Begriffs im Kontext der technischen Entwicklungen – von der Live-Sendung über MAZ (Magnetbild/-ton-Aufzeichnung)-Produktionen bis zu dem von Günther Rohrbach (Abteilungsleiter für Fernsehspiel und Unterhaltung beim WDR) so bezeichneten »amphibischen Film« – bieten: Knut Hickethier, Die Formbestimmung des Fernsehspiels, in: ders., Fernsehspielforschung in der Bundesrepublik und der DDR 1950-1985, Bern u. a. 1989, 38-60; Dagmar Bever, Die Fernsehspieldiskussion in der BRD von den 50er Jahren bis zum Beginn der 90er Jahre, unveröffentlichte phil. Diplomarbeit, Universität Wien 1993.
- ²³ Szyszkowitz, Fernsehspiel, wie Anm. 15, 246.
- ²⁴ A 1979-1983; eine dreiteilige Serie über ein Südkärntner Dorf von 1920 bis in die siebziger Jahre, geschrieben von Thomas Pluch, inszeniert von Fritz Lehner.
- ²⁵ *Days of Hope* GB 1975, Farbe, 90 Minuten (4 Folgen), Regie: Ken Loach. Diese von der BBC produzierte Serie befasst sich mit der Geschichte der britischen Arbeiterbewegung von 1916 bis 1926.
- ²⁶ Über die möglichen Konsequenzen solch markttechnischer Verquickungen – vor allem jenseits plumper Vorstellungen von mehr oder weniger direkten Versuchen der Einflussnahme – wurde

- übrigens bislang noch kaum nachgedacht bzw. geforscht.
- ²⁷ Zu Entstehung und Inhalt des Rundfunkgesetzes 1974 vgl. Wolf Graf: ...und baut sich ein Haus. Das österreichische Fernsehspiel von 1970 bis 1983, unveröffentlichte Diplomarbeit, Wien 1992, 3-33.
- ²⁸ Szyszkowitz, Neue Filme, wie Anm. 16.
- ²⁹ Darin wird die Biographie einer Frau nachgezeichnet, ihr Ausbruch aus der Ehe. Am Drehbuch mitgeschrieben hat Dieter Berner, Regisseur der *Alpensaga*.
- ³⁰ Eine Tatsache, die nicht zuletzt auch deshalb zentral erscheint, weil es in Österreich nicht – wie in vielen anderen europäischen Staaten – nach 1945 eine Bewegung der filmischen Moderne gab, die die Traditionen des österreichischen Films seit seinen Anfängen in Frage gestellt bzw. mit den bestehenden Kontinuitäten gebrochen hätte. Manche Kommentatoren meinen, dass die Filmproduktion des ORF der siebziger Jahre eine solche Rolle eingenommen hätte. Vgl. Haberl, Kinospiele, wie Anm. 19, 364; Alexander Horwath, Die ungeheuerliche Kränkung, die das Leben ist. Zu den Filmen von Michael Haneke, in: Alexander Horwath, Hg., Der siebente Kontinent. Michael Haneke und seine Filme, Wien u. Zürich 1991, 32.
- ³¹ In der Sendung *Café Central* am 7. Jänner 1981. Zum Bereich der Wechselbeziehungen Film und Fernsehen in den siebziger Jahren in Österreich, den spezifischen Produktionsbedingungen und den ästhetischen Konsequenzen vgl. abermals Haberl, Kinospiele, wie Anm. 19, 359 – 369; Sylvia Szely, Unterwegs in die Gegenwart. 7 Programme zum österreichischen Fernsehspiel/film der siebziger Jahre, in: DIAGONALE 99. Festival des österreichischen Films, Graz 16.-21. März 1999, 172-178. (Katalogtext.) In diesem Zusammenhang sei noch einmal daran erinnert, dass andere europäische Länder, gerade auch die deutschsprachigen Nachbarn Österreichs, die finanziellen Probleme ihrer Filmproduktion durch Filmförderungsgesetze bereits wesentlich früher aufzufangen versuchten: In der Schweiz war das 1963, in Deutschland 1968 der Fall.
- ³² Er war vor allem mit religiöse Themen behandelnden Dramen und historischen Romanen seit Beginn der dreißiger Jahre bekannt geworden.
- ³³ *Die Frau am Fenster A* 1974, Schwarzweiß, 50 Minuten. Regie: Wolfgang Lesowsky, Buch: Herbert Eisenreich (u. Wolfgang Lesowsky), Kamera: Wolfgang Koch, Schnitt: Renate Jelinek, Kostümberatung: Annemarie Köhler, Bauten: Erwin G. Hubert, Produktionsleitung: Johann Horalek, Redaktion: Rosemarie Kern/ *Literatur im Bild*, ORF. Mit Heinz Marecek, Kitty Speiser, Elke Claudius.
- ³⁴ Torberg ist wohl – das kann wenigstens aus dem von mir gesichteten überlieferten Material geschlossen werden – einer der in den Produktionen der Abteilung Fernsehspiel des ORF am meisten präsenten Schriftsteller der frühen siebziger Jahre.
- ³⁵ Torberg meint, das Klischee, auf das Eisenreich hereinfalle, müsse erst erfunden werden; Priessnitz sagt, seine Texte hätten eine unangenehme und harmlose Wirkung, brächten ihm keine radikalen Einsichten etc.
- ³⁶ Aufschlussreich, da Eisenreich seine Lebens- und Schreibphilosophie sehr direkt formuliert, in Sätzen wie: »Erzählen heißt in Bildern sprechen.« Und: »Ein Schriftsteller deutscher Zunge hat die Funktion, möglichst gute deutsche Sätze zu schreiben.« Oder: »Wenn man der Bibel glaubt – und ich glaube ihr – ...« etc.
- ³⁷ Szyszkowitz, Fernsehspiel, wie Anm. 15, 266.
- ³⁸ Die weiteren Folgen waren: *Albert Paris Gütersloh. Achtung scharfer Hund oder die geldlose Gesellschaft A* 1973, Farbe, 40 Minuten, Regie: Herbert Fuchs; *Die schönsten Bilder von Innsbruck (1500-1822) A* 1973, Farbe, 35 Minuten, Regie: Herbert Fuchs; *Handbuch zum ordentlichen Leben. Von Helmut Eisendle A* 1973, Farbe, 93 Minuten, Regie: C. Rainer Ecker; *Der Krötenküsser A* 1974, Farbe, 46 Minuten, Regie: Herbert Fuchs; *Der Mann, der nie über Kafka schrieb. Von Friedrich Torberg A* 1974, Farbe, 57 Minuten, Regie: Ferry Radax; *Scheitern in Wien. Fragmente eines Romans A* 1974, Farbe, 47 Minuten, Regie: Franz Novotny; *Wunschloses Unglück A* 1974, Farbe, 54 Minuten, Regie: Wolfgang Glück; *Hasard und Entenbraten*.

Von H.C. Artmann und Ferry Radax A 1975, Farbe, 43 Minuten, Regie: Ferry Radax; *Fieberkopf A* 1975, 60 Minuten, Farbe, Regie: Claus Homschak.

³⁹ Rosemarie Kern abermals in jenem Telefon-Interview mit der Verfasserin am 18. Februar 1999.

⁴⁰ Er wurde übrigens mit einem Hörspiel, *Wovon wir leben und woran wir sterben* (1955), bekannt. Zur Verwandtschaft zwischen Hörspiel und Fernsehspiel vgl. Hickethier, Fernsehspiel, wie Anm. 22, 41.

⁴¹ Sarah Kozloff: Narrative theory and television, in: Robert C. Allen, ed., *Channels of discourse, reassembled. Television and contemporary criticism*, Chapel Hill and London, 2nd edition 1992, 79.

⁴² Vgl. dazu auch die Ausführungen von Joachim Peach, der auf Yvonne Spielmann Bezug nimmt: »Es handelt sich bei den Analysen von Intermedialität jeweils um materiale Kulturanalysen der Wechselbeziehungen zwischen Literatur, Theater, Fotografie und Film, d. h. es geht um viel mehr als eine Analyse des Medienwechsels und der Intermedialität – die jedoch steht systematisch und theorieorientiert nach wie vor aus. (...) Intermedialität als Prozeß wird aktualisiert als Form einer Differenz in einem (spezifischen) Formwandel. Intermedialität als Differenz-Form des Dazwischen, daran lassen sich weitere Überlegungen knüpfen.« Joachim Paech, *Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figurationen*, in: Jörg Helbig, Hg., *Intermedialität: Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*, Berlin 1998, 16.