

Medien

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Zoom : Zeitschrift für Film**

Band (Jahr): **42 (1990)**

Heft 8

PDF erstellt am: **05.08.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Dokumentieren im Land der Fiktion

Ein kurzer Abriss

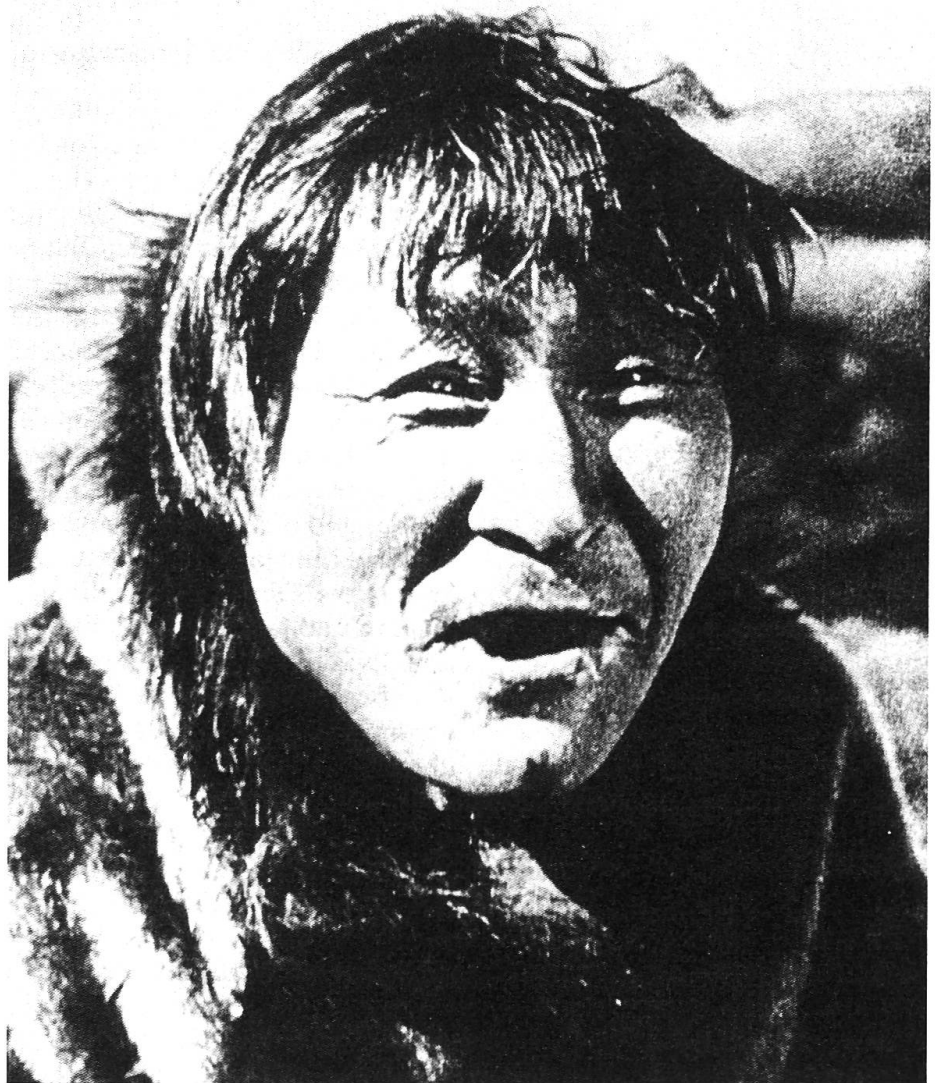
MARC OTTIKER

Die Geschichte des Dokumentarfilms in den USA ist bis heute vom klassischen Widerspruch zwischen künstlerischem Anspruch und finanzieller Wirklichkeit geprägt. Auf der einen Seite stehen kreative und innovative Pioniergeister, auf der anderen Seite die Filmindustrie, die von allem Anfang an auf den Spielfilm setzte. Denn während sich die fünf grossen Filmgesellschaften in den zehner- und zwanziger Jahren einen erbitterten Kampf um die Marktanteile bei den Wochenschauen lieferten, kümmerten sich nur ein paar Globetrotter und Abenteurer um den Dokumentarfilm. Es waren die ersten Filmemacher, die sich ganz bewusst für den nicht fiktiven Film entschieden. Ihre Beiträge über exotische Länder und Sportveranstaltungen waren die ersten Dokumente, die nicht allein aus der Begeisterung darüber entstanden, ein neues Medium entdeckt zu haben. Zum ersten Mal wurde eine Aktion nicht allein wegen ihrer Bewe-

gung gefilmt, sondern man wollte dem Zuschauer Information vermitteln. Doch von Anfang an waren diese Filmemacher finanziell auf sich allein gestellt, ohne Rückhalt der Filmindustrie.

1921 veränderte ein Film die

Dokumentarfilmszene gründlich: «Mannahatta» vom Kunstmaler Charles Sheeler, und dem späteren Kameramann Paul Strand. Der Titel bezieht sich auf ein Gedicht von Walt Whitman. Die Autoren schufen mit den Mitteln des Mediums ein abstraktes Portrait von New York. Bis dahin war man voller «Ehrfurcht und Bewunderung für die Realitätstreue» des Films gewesen. Diese Realität genügte den beiden Filmern jedoch nicht mehr. Mit Hilfe von Filtern und



Nanook der Eskimo. Robert Flaherty war 1920/21 einer der Dokumentaristen, der sich mit seinem Film «Nanook of the North» um die Erschliessung neuer Kulturen bemühte.



Nanook baut eine Eisplatte als Fenster in sein Iglu.

Verstärkungen von Hell-Dunkelkontrasten verfremdeten sie das Bild und legten damit eine tiefer liegende Realität, geprägt von ihren subjektiven Empfindungen zur Metropole New York, frei. Der Film, in den USA unbeachtet, wurde in Paris anlässlich ei-

nes dadaistischen Filmabends stürmisch gefeiert und beeinflusste später Leute wie René Clair, Walter Ruttmann und Joris Ivens.

Schon anhand dieses Beispiels zeichnet sich das Schicksal der US Dokumentaristen ab: Im eigenen Land fristeten sie ein Randdasein und fanden lediglich in Europa die gebührende Anerkennung. Während Hollywood alle Kräfte dafür einsetzte, um in traumwandlerischer Schwerelosigkeit aus der Wirklichkeit zu flüchten, um sich in immer aufwendigeren und opulenteren Produktionen eine Welt des Scheins und der Sauberkeit zu erarbeiten, erkämpften sich ein paar wenige, vor allem in New York lebende Dokumentarfilmer Meter um Meter ihres Filmbudgets.

Höhepunkt und Niedergang

Ähnliche Probleme hatte auch Pare Lorentz mit seinem erfolgreichen Dokumentarfilm «The Plow That Broke the Plains».

Lorentz wollte in seinem Film das Elend der Farmer in Montana und Texas dokumentieren. Von staatlicher Seite erhielt er 6000 Dollars. Mit diesem Budget begann er die Dreharbeiten in mitten der Sandstürme des Südens. Unter grössten Schwierigkeiten, und nicht zuletzt dank der Mithilfe von King Vidor, konnte der Film fertiggestellt werden und kostete 19000 Dollars. Es ist der Initiative eines Kinobesitzers von New York zu verdanken, dass der Film 1936 überhaupt uraufgeführt wurde. Schliesslich zeigten ihn rund 3000 Filmtheater im ganzen Land.

«The Plow That Broke the Plains» löste eine richtiggehende Konjunktur staatlich geförderter Dokumentarfilme aus, die ihren Höhepunkt in der Gründung eines US Filmservices hatte. In-

nerhalb von vier Jahren entstanden eine ganze Reihe von staatlich subventionierten Filmen, die Kindersterblichkeit, Arbeitslosigkeit und Folgen von Naturkatastrophen thematisierten. Doch bereits 1940 wurden dem US Filmservice vom Repräsentantenhaus die Gelder gestrichen, was der Bewegung den Boden unter den Füßen entzog.

Inzwischen hatte Hollywood bemerkt, dass sich auch mit sozialen Themen Geld verdienen liess. Der Bedarf von Dokumen-



Richard Leacock entwickelte in den sechziger Jahren ein portables Kamera-Ton-System.

tarfilmen wurde mit Spielfilmen gedeckt, die Arbeit der Dokumentaristen von den Drehbuchautoren übernommen. Die Tatsache, dass Henry Fonda als Landarbeiter im Film immer aufregender wirkte als ein echter Landarbeiter, war neben den versiegenden Geldquellen ein weiterer Faktor, der den Niedergang des amerikanischen Dokumentarfilms beschleunigte. Zu dieser Zeit wurde damit begonnen, selbst die Wochenschauen mit kleinen Spielfilmsequenzen anzureichern. Eine Entwicklung, die bis heute noch anhält: Die amerikanische Gesellschaft nimmt die Wirklichkeit über gefilterte und kontrollierte Spielfilme wahr und ignoriert das Unspektakuläre und Alltägliche zusehends.



Frederick Wisemans neuester Film «Near Death» ist über weite Strecken fast unerträglich: Auf einer Intensivstation schaut er dem Tod 348 Minuten lang buchstäblich in die Augen.

Neue Impulse: «Direct Cinema»

Der nächstgrössere Schritt in der Entwicklung des Dokumentarfilms wurde anfangs der sechziger Jahre in den USA gemacht. Richard Leacock entwickelte zusammen mit Dan Pennabaker ein portables Kamera-Tonsystem, das es ermöglichte, beweglich und ohne schwerfällige Apparaturen, an die Ereignisse heranzutreten. Das «Direct Cinema» war geboren und wiederum gingen davon Impulse auf die gesamte Filmlandschaft Europas aus.

Leacock sehnte sich gerade nach dem nicht kontrollierten

Film und wollte keinesfalls in die Abläufe eingreifen. Das Ziel war, so nahe wie möglich an das Leben heranzukommen, ohne künstliches Licht einzusetzen und ohne dass sich die gefilmten Personen durch die Technik gehemmt fühlten, wie das bis anhin immer der Fall war. Er liess niemals Szenen nachdrehen und filmte zuweilen gar mit der Kamera unter dem Arm, so dass die gefilmten Personen nichts davon bemerkten. Auch diese Filme wurden bestenfalls in Europa beachtet. Leacock betonte in einem Interview: «Die Amerikaner wissen weniger über diese Art Film, als irgend jemand sonst auf dieser Welt.» Der Konflikt konkretisiert sich anhand seines Films «Happy Mothers Day», der die Geburt von Fünftlingen in einer US-Kleinstadt zum Thema hat. Leacock im selben Interview: «Dieser Film

war, so wie ich ihn gedreht habe, sehr schwer zu verkaufen. In Amerika muss man einen Film an jemanden verkaufen, der meint, der Film könne zum Kauf von Babynahrung anregen. Das stimmte in diesem Fall aber nicht. Unser Film half nicht, Babynahrung zu verkaufen. Er hatte, ganz im Gegenteil, eine sehr kritische Aussage.» Einer der ganz wenigen, der heute in den USA noch regelmässig vertraglich zugesicherte Dokumentarfilme drehen kann, ist Frederick Wiseman. Er handelte mit einer nichtkommerziellen Fernsehstation einen Produktionsvertrag aus, der ihm völlige Freiheit in der Themenwahl zusicherte. Andere, wie beispielsweise Robert Kramer, zogen aus den misslichen Produktionsbedingungen dieses Landes die Konsequenzen und arbeiteten vorübergehend in Europa. ■■■

«Radio ist mein Leben»

Porträt der Radiomutter Mina Mürset

KARIN
ACKERMANN

Beim «Nachtexpress» von Radio DRS haben Hörerinnen und Hörer seit mehr als 20 Jahren die Möglichkeit, sich aktiv an der Sendung zu beteiligen. Eine der wohl treuesten Hörerinnen ist Mina Mürset, 69jährig, wohnhaft im aargauischen Biberstein und wegen ihres Arthroseleidens stark gehbehindert. Dies hindert sie aber keinesfalls daran, mit ihrer Umwelt in regem Kontakt zu bleiben: Radio heisst das Zauberwort. ZOOM-Mitarbeiterin Karin Ackermann hat die Radiomutter besucht.

Wie könnte es anders sein? Bei meinem Besuch in Mina Mürsets kleinem, aber gemütlichem Heim in Biberstein ist das Radiogerät auf Empfang geschaltet. Obwohl das Radio bei ihr oft den ganzen Tag läuft, lässt sich Mina Mürset nicht einfach berieseln. Im Gegenteil, sie wählt sich ihre Programme aus – möglichst solche, in denen der Hörer und die Hörerin mitmachen können.

Vor allem die Sendung «Nachtexpress» von Radio DRS hat es ihr angetan: «Das ist eine schöne Sendung, an der ich nichts ändern würde.» Den Mo-

deratoren Ueli Beck und Ueli Studer und der Ex-Moderatorin Elisabeth Schnell ist sie längstens ein Begriff, spätestens seit ihrer Gründung der «Nachtexpress»-Familie vor sechs Jahren. Anekdotenhaft weiss die Radiomutter davon zu erzählen: «Immer kam der gleiche Hörer durch. Immer hiess es: «Wale Hess grüsst seine Frau Theres.» Alle 65 Male habe ich es gehört. Als auch wir schliesslich am Te-

ten. Dadurch entstand ein reger Kontakt, der schliesslich zur Gründung der «Nachtexpress»-Familie führte.»

Stetig nimmt die Zahl dieses Fan-Klubs zu: Zurzeit zählt er 44 Mitglieder, die sich jährlich einmal treffen. Aber auch zwischendurch sehen sich einzelne der bunten Schar, in der alle Altersgruppen vertreten sind. Das jüngste Mitglied ist 21 Jahre alt, das älteste 78. Als der «Nachtexpress» den 850. Geburtstag seiner Ausstrahlung feiern konnte, wurde die ganze Familie zur Besichtigung des Studios in Bern eingeladen.



lefonnetz angeschlossen waren, liess ich die beiden mit dem Lied «Der Junge mit der Mundharmonika» grüssen. Eine Hörerin übermittelte ihnen den Gruss, da sie an diesem Freitagabend die Sendung nicht mitverfolgt hat-

Welcher Liedgattung gibt Mina Mürset den Vorzug? «Ab und zu höre ich gerne Volkstümliches, aber mir gefallen vor allem Schlager und Oldies. Ich achte besonders auf den Text eines Liedes. Es müssen schöne

Worte sein, die aber oft eher erzählen, wie es sein könnte, als es in Wirklichkeit ist.»

Fast jede Sendung nimmt Mina Mürset auf Kasette auf. «Ich hätte genug für eine Ausstellung», meint sie lachend. Oft hört sie auch Doppelprogramme – mit ihren acht Radios kein Wunder! Das «Krankenwunschkonzert», «Moderator» oder «Guete Morge» gehören zu ihren Lieblingssendungen bei Radio DRS.

Seit die Lokalradios Einzug gehalten haben, ist Mina Mürset auch eine treue Hörerin des Zürcher Radios Z, wo sie unter anderen die Sendungen «Partnerwahl» und «Tuuschecke» («Ich bin nicht sicher ob der Name stimmt. Hörer können sich da melden und z. B. Wollreste oder Kaffeerahmdeckeli austauschen») am meisten ins Herz geschlossen hat. Es sind die eher unterhaltenden Sendungen, die sie ansprechen: «Ernste Dinge kenne ich zur Genüge!»

Nebst Radiohören pflegt Mina Mürset noch andere Hobbies, die (wenn auch entfernt) ebenfalls mit diesem Medium zu tun haben. So strickt sie für die «Aktion Denk an mich». Jedes Jahr erhalten die Moderatoren ihrer Lieblingssendungen zu Weihnachten eine süsse Probe ihrer Backkunst. Sprachlos bleibt der Besucher, wenn er die unzähligen Autogramme und persönlichen Widmungen in- und ausländischer Medienstars sieht. Mit vielen pflegt Mina Mürset regen Briefkontakt. Langweilig wird es bei «Mutter Mürset», wie sie oft genannt wird, nie. Zu unerschöpflich ist ihr Reichtum an Geschichten.

Die Vermutung liegt nahe, dass Mina Mürset durch ihre Radioleidenschaft den Bezug zur Realität verlieren könnte. Doch weit gefehlt: Durch eine Beinarthrose gehbehindert und deshalb mehr oder weniger an

das Haus gebunden, hat sie gerade durch ihre Begeisterung für das Radio und durch ihr aktives Mitmachen den Zugang zu anderen, auch kranken, Menschen gefunden. Jeden Tag erhält und schreibt sie unzählige Briefe. Durch ihren Humor und Optimismus spendet sie anderen Trost und Aufmunterung.

Beeindruckend ist die aufgestellte Natur und die Vitalität der 69jährigen, mit der sie aus der Not eine Tugend machte. Deshalb ist es verständlich, wenn Mina Mürset bekennt: «Den Fernseher kann man mir wegnehmen, die Radios nicht. Denn Radio ist mein Leben!»

III

Ein E-Musik-Sender ist nicht genug ...

ANDRES STREIFF

Wir haben uns jetzt mehr als fünf Jahre lang an die Lokalradios gewöhnen können. Noch vor Inkrafttreten des neuen Radio- und Fernsehgesetzes hat der Bundesrat Ende 1989 weiteren acht Lokalradiostationen die Konzession erteilt. Die neuen Stationen liegen in Gebieten, die bisher von den Segnungen des Lokalfunks verschont blieben: «Radio Argovia», «Radio 32» (Solothurn), «Studio B» (Schwarzbubenland SO), «Radio Sola» (Langenthal BE), «Radio Svito» (Schwyz), «Radio Piz Corvatsch» (St. Moritz), «Radio Rottu» (Oberwallis), «Radio Alpin» (Saas Fee). Der Bundesrat verfolgt also weiterhin das Ziel, Radio DRS sprachregional (deutschschweizerisch) einzusetzen, den kommerziellen Lokalradios aber das Lokale zu überlassen.

Die SRG wehrt sich durch den Ausbau der gutdotierten Regionaljournale, die den Vorteil bieten, dass lokale Information konzentriert dreimal am Tage (7 vor 7, 12.15 und 18.03–18.20 Uhr) geboten wird, während die Lokalradios ihre Informationen aus der Gegend jeweils sofort, dafür über den ganzen Tag verstreut, anbieten.

Klassik à gogo

Von Anfang an wollte der Bundesrat neben ländlichen Lokalradios vor allem in der Grossstadt Zürich einander konkurrierende Stadtradios einrichten, die je ein eigenes Gesicht und ein eigenes Zielpublikum haben sollten. So entstand das bürgerliche «Radio Z» neben dem alternativen «LoRa» und dem jugendlichen «Radio 24», als eigentliches Quartierradio «Radio Riesbach» und daneben endlich das gemässigte «Radio ZüriSee», das vor allem am See bis hinauf in die Gaster und March, aber auch in der Stadt Zürich selbst empfangen werden kann.

Die Spezialisierung in der Stadt Zürich wird nun aber noch weitergetrieben. Vom 3. Dezember 1989 bis zum 2. Januar 1990

machte Roger Schawinski von einer befristeten Versuchs-Konzession Gebrauch für «Opus Radio», einen Kultursender, der im wesentlichen klassische Musik sendete und in der kurzen Versuchszeit darauf aus war, vor allem den Bedürfnisnachweis für einen privaten E-Musiksender in der Stadt zu erbringen. Oft und nachdrücklich wurde dafür geworben, Bundesrat Ogi mit Bitzen zu bestürmen, «Opus Radio» definitiv zuzulassen. Ich selber bin ein Freund der Klassik und war häufig Hörer des Versuchs-senders. Es ging mir dabei auf, dass ich mit meiner Vorliebe für klassische Kammermusik nicht auf die Rechnung kam, wenn Wagner oder grosse symphonische Werke gespielt wurden. *Ein E-Musik Sender genügt nicht!* Es müsste deren mindestens *drei* geben!

«Radio Z»-Chef Hans-Peter Meng wiederum setzt einen Kontrastpunkt zu «Opus Radio» mit seinem Projekt eines Ländlersenders, den die Boulevardzeitung «Blick» bereits «Radio Zoge am Boge» nennt. Auch Meng wird damit konfrontiert werden, dass Volksmusikfreunde verschiedene Stile bevorzugen. *Ein* Volksmusiksender, auf den das Echo der Interessierten bereits überwältigend sein soll, wird nicht genügen. Die «Special-Interests» rufen nach immer weiteren neuen Spezialsendern.

Diese Aufspaltung der Hörerschaft gibt zu denken. War vor Lokalradiobeginn die Brecht'sche Erwartung lebendig, im Lokalfunk könne der Hörer zum Sendegestalter werden (Stichwort «Offener Kanal»), so wird der Trend zum Professionalismus in den Stadtradios immer deutlicher. Der Hörer wird immer mehr zum reinen Konsumenten. Kleine Telefonspiele mit dem Hörer sind nur Alibiübungen. Kommunikation ist das eigentlich nicht mehr, sondern

eine Auflösung unserer Gesellschaft in immer kleinere, speziellere Hörersegmente. Wenn aber alles Gemeinsame, Verbindende verschwindet: Ist das die Radiozukunft, die wir wollen? **///**

KURZ NOTIERT

Erstmals MEDIA-92-Veranstaltung in der Schweiz

gl. Ende April findet in Bönigen bei Interlaken während zehn Tagen erstmals in der Schweiz eine Veranstaltung des EG-Projekts MEDIA-92 statt. Im Rahmen des Programms EAVE (Entrepreneurs de l'audiovisuel européen) treffen sich Filmproduzenten aus den zwölf Ländern der EG und der Schweiz zu einem Fortbildungs-Seminar. Der Ausbildungskurs wird vom Schweizerischen Verband für Spiel- und Dokumentarfilm (SDF) organisiert.

Rund 20 junge und unabhängige europäische Filmproduzenten, die in ihren eigenen Ländern schon Filme produziert haben, werden in dem dreiteiligen Weiterbildungs-Seminar, dessen zweiter Teil nun in der Schweiz stattfindet, zusammen mit Filmexperten ihre Koproduktions-Projekte ausarbeiten und konkretisieren. Hauptziele des Seminars sind die Professionalisierung der in europäischen Koproduktionen noch unerfahrenen Produzenten und der Aufbau eines Netzwerkes zwischen kleinen und mittleren Produzenten in Europa.

Aus der Schweiz nehmen am EAVE-Seminar der Berner Produzent Rolf Schmid und der Zürcher Regisseur und Produzent Werner Schweizer teil. Als ständiger Experte und Gruppenleiter ist der Zürcher Produzent

Luciano Gloor berufen worden. Die Schweiz konnte als einziger Nicht-EG-Staat im Januar 1989 der EAVE beitreten und kann nach einem ersten dreiteiligen Zyklus im letzten Jahr jetzt erstmals selber teilnehmen.

Schweizer Filmproduzenten, die sich für eine Teilnahme am nächsten EAVE-Seminar interessieren, müssen ihre Bewerbung bis 1. Juli 1990 beim Schweizerischen Verband für Spiel- und Dokumentarfilm (SPD), Effingerstrasse 4a, 3011 Bern, einreichen. Nähere Auskunft erteilt der Schweizer EAVE-Koordinator Willi Egloff (031/26 08 38).

DDR-Fernsehen als neuer Partner im 3sat

SRG-Generaldirektor Antonio Riva, ZDF-Intendant Dieter Stolte, ORF-Generalintendant Thaddäus Podgorski und Hans Bentzien, Generalintendant des DDR-Fernsehens DFF, unterzeichneten am 5. April in Ost-Berlin einen Vertrag zur Beteiligung des DFF am deutschsprachigen Satellitenprogramm 3sat. Damit kann sich die DDR als vierter und gleichberechtigter Partner an 3sat beteiligen, der jedoch auch weiterhin «Dreisat» heissen wird.

Neue Konzession für Abonnementsfernsehen

wf. Das Westschweizer Abonnementsfernsehen Télécinéroman die erhielt vom Bundesrat eine neue Konzession, die sich materiell jedoch nicht sehr stark von der alten Regelung unterscheidet. Ein Gesuch für die Ausstrahlung von Werbung in unverschlüsselten Programmteilen lehnte der Bundesrat ab, um das in Beratung stehende Radio- und Fernsehgesetz nicht zu präjudizieren.

Korrektur eines Zerrbildes

*Cornelius Schnauber: «Fritz Lang in Hollywood»,
Wien 1986, Europaverlag*

ALEXANDER SURY

Gerüchte halten sich bekanntlich hartnäckig, und wenn sie den harten Fakten der Realität lange genug standhalten können, winkt manchen die Beförderung in die Sphäre der Legenden – und gegen Legenden schliesslich ist kaum ein Kraut gewachsen. So geschehen mit dem deutsch-amerikanischen Regisseur Fritz Lang, dessen (Nicht-)Karriere in Hollywood immer wieder als exemplarisches Scheitern eines europäischen Filmemachers im seelenlosen Studio-System der Traumfabrik herbeizitiert wird. Zahllose Gerüchte rankten sich denn auch um Langs Querelen mit Studiobossen, um die demütigenden Bevormundungen durch ignorante Produzenten und um seine periodischen Kollisionen mit dem prüden Sittenkodex. Zunehmend verdichtet, gipfelte die Gerüchteküche in der – auch heute noch – weitverbreiteten Ansicht, dass Fritz Lang in Hollywood vor die Hunde gegangen war. Namen wie Murnau, Stroheim oder gar Eisenstein gesellten sich zu ihm und stehen als Belege für die Mediokrität dieses Mekkas des Kommerzialisismus', das aus Individualisten reibungslos funktionierende Ausführungsorgane machen wollte. Dies war, will man diversen Filmhistorikern

Glauben schenken, das Schicksal einer überwiegenden Mehrheit der Emigranten, die auf der Flucht vor Nationalsozialismus und Weltkrieg an die Gestade von Hollywood gespült wurden. Glänzende Gegenbeispiele wie Billy Wilder, Zinnemann oder

**Porträt von Fritz Lang aus
Schnaubers Buch**



Preminger werden als Ausnahmen gewertet, die lediglich die Regel bestätigen. Ob die Regisseure in Europa wirklich so frei und unabhängig waren, ist zwar nicht Thema der Untersuchung des Filmhistorikers und -journalisten Cornelius Schnauber, doch die Frage bleibt implizit doch bestehen. Wie steht es nun mit Fritz Lang, der in der Zeit zwischen 1934 und 1956 in Amerika 22 Filme gedreht hat, darunter Meisterwerke wie «Fury» (1936), «You Only Live Once» (1937), «The Woman in



Fritz Lang mit
Edward G. Robinson

the Window» (1944) oder «The Big Heat» (1953)?

Schnauber lernte Fritz Lang 1970 kennen und wurde für diesen zu einer wichtigen Bezugsperson bis zu Langs Tod 1976. Als Nachlassverwalter verfügte der Autor über bisher kaum ausgewertetes Material. Er stützt sich – neben persönlichen Gesprächen mit Lang – hauptsächlich auf den jahrzehntelangen Briefwechsel mit der Filmkritikerin Lotte Eisner, der Verfasserin des bis heute wahrscheinlich gültigsten Fritz-Lang-Buches. So steht der Mensch Fritz Lang im Zentrum des Interesses, und das Buch ist folgerichtig in einen eher persönlich-biografischen und einen mehr werkanalytischen Teil eingeteilt. Besonders aufschlussreich für Langs Stellung in Hollywood waren seine Auseinandersetzungen mit dem berüchtigten, bis in die fünfziger Jahre verbindlichen Hays-Code, der das Zeigen von Gewalt und Erotik regelte. Langs Warnungen vor einer zunehmenden Entmündigung des Regisseurs und einer totalitäre Züge annehmenden Zensur machten ihn zwar nicht gerade beliebt, aber seine Qualitäten blieben unbestritten. Er war auch klug genug, sich nie zu sehr auf die (politischen) Äste hinaus zu lassen; so ver-

hielt er sich in der Zeit der McCarthyschen Kommunistenverfolgung zurückhaltend, hatte aber nicht so stark unter Repressalien zu leiden, wie manche Autoren glauben machen wollten. Faszinierend ist die kurze Zusammenarbeit Langs mit Bertolt Brecht, der massgeblich am 1943 entstandenen Film «Hangmen Also Die» mitwirkte. Künstlerische und finanzielle Streitigkeiten sowie Brechts Vorwurf, Lang habe die an den Techniken des epischen Theaters orientierte Geschichte zu stark abgeändert, führten zur Entzweiung. Anhand einiger ausgewählter Filme versucht Schnauber in seiner Werkanalyse die Eigenheiten von Langs Kamera- und Drehbucharbeit zu bestimmen sowie das ameri-

kanische Œuvre stilistisch einzuordnen, wobei «Realismus» als immer wiederkehrendes Bestimmungsmerkmal auffällt.

Trotz einem manchmal etwas hölzernen Stil gelingt es, Langs Schaffen in Hollywood differenziert herauszuarbeiten. Weder werden Langs Probleme mit dem Studio-System beschönigt (er arbeitete in seinen 20 Amerika-Jahren mit fast allen «Major Companies»), noch die künstlerischen und finanziellen Misserfolge verheimlicht. Eine besondere Dimension gewinnt das Buch dank der engen Beziehung, die den Autor mit Fritz Lang verband. Schnauber kann vielfach Äusserungen und Gedanken Langs zum eigenen Werk in die Darstellung einfügen. Fazit: die (film)-wissenschaftliche Untersuchung bildet mit den biografisch-anekdoteschen Ergänzungen eine reizvolle Synthese. Das Hauptverdienst liegt darin, deutlich zu gemacht zu haben, dass Lang in Hollywood – wie viele Regisseure – mit einer Vielzahl von Problemen zu kämpfen hatte, aber deswegen kaum als Opfer des Systems bezeichnet werden kann. III

111 Meisterwerke des Films

Das Video-Privatmuseum.

Herausgegeben von Günter Engelhard, Horst Schäfer und Walter Schobert. Frankfurt/M. 1989, Fischer Verlag, 350 Seiten, Fr. 19.80.

sla. Filmhitparaden hat es immer schon gegeben. Unter den ewigen «Top Ten» befinden sich Werke wie Eisensteins «Panzerkreuzer Potemkin», Vit-

torio de Sicas «Fahrraddiebe», Carl Theodor Dreyers «La Passion de Jeanne d'Arc» oder D. W. Griffith's «Intolerance». Im vorliegenden Buch sollte

diese Bestenliste nicht auf die beliebige Zahl von 111 Filmen erweitert werden. Vielmehr berücksichtigte man «Meisterwerke», die auf Video erhältlich sind. Erschienen sind deren Besprechungen ab 1986 erstmals im «Rheinischen Merkur».

Im vorliegenden Band von «Fischer Cinema» liegen nun die Kritiken gesammelt vor. Unter die besprochenen Werke reiht sich sowohl «Panzerkreuzer Potemkin» (Besprechung Nummer 1), «Apocalypse Now» von Francis Coppola (Nummer 51) wie auch «Offret» von Andrej Tarkowski (als letzte und 111. Besprechung). Jede Besprechung wird durch die Vorspannangaben und eine Abbildung aus dem Film ergänzt.

Die neunzehn Autoren haben es in den meisten Fällen glänzend verstanden, die Filme in einen erweiterten Gesamtzusammenhang zu stellen und mit historischem Tiefenblick das jeweilige Werk einer fundierten Neubewertung auszusetzen. So werden Filme durch den Blickwinkel unserer Zeit teilweise neu entdeckt – oder gänzlich anders beurteilt, als dies bei ihrem Erscheinen noch der Fall war.

Natürlich ist die vorliegende Zusammenstellung der 111 «Meisterwerke» nicht über alle Zweifel erhaben. So ist beispielsweise das Filmschaffen der Dritten Welt schlichtweg nicht berücksichtigt. Doch sobald auch solche Filme auf Video erhältlich sein werden, kann die Reihe beliebig erweitert werden (wie die Herausgeber bereits im Vorwort betonen). **///**

Blick unter die Oberfläche

Mario und Marco Cortesi:

Abenteuerliche Flucht mit Luzifer.

Ein Blick hinter die Kulissen der Fernsehserie.

Solothurn 1989, Aare, 145 Seiten, Fr. 28.–

KURZ NOTIERT

CIFEJ 1990 in Norwegen

F-Ko. Die nächste Jahreshauptversammlung des Internationalen Zentrums für Kinder- und Jugendfilme (CIFEJ) findet vom 29. Mai bis 4. Juni 1990 in Kristiansand in Südnorwegen statt. Auf der Tagesordnung der diesjährigen Versammlung stehen unter anderem die Wahl des neuen CIFEJ-Präsidenten und mehrerer Vorstandsmitglieder sowie Verhandlungen über den Sitz des Generalsekretariates des CIFEJ, die als Organisation der Kategorie «B» der UNESCO angehört. Derzeit befindet sich der Sitz von CIFEJ unter wenig repräsentativen Verhältnissen in Paris, mit nur unzureichender finanzieller, technischer und personeller Ausstattung. Ebenfalls im Rahmen der Hauptversammlung wird ein Symposium veranstaltet, das sich mit Fragen der Medienerziehung in der Computerkultur befasst.

ub. Auch wenn die Ausstrahlung der Serie «Flucht mit Luzifer» schon eine Weile zurückliegt und in Handlung und Gestaltung nicht mehr so präsent sein mag, vermittelt der dazugehörige Bildband interessierten Kindern und Jugendlichen spannende Einblicke ins Film- und Fernsehmachen. Wobei in dem Buch von Mario und Marco Cortesi laufend vom «Filmemachen» die Rede ist, ohne dass genügend auf die doch unterschiedlichen genretypischen Merkmale und Voraussetzungen der beiden visuellen Medien hingewiesen würde.

«Abenteuerliche Flucht mit Luzifer» handelt nur bedingt von den Produktionsbedingungen einer sechsteiligen Fernsehserie. Im Grunde geht es um die Realisation eines Traumes, des Traumes «Film», hier verwirklicht eben unter den Bedingungen, die das schnellere Bildmedium Fernsehen stellt. Manchmal klingen sie denn auch etwas selbstverliebt, die Reflexionen des Mario Cortesi,

der in Hollywood besser nachdenken kann als in Biel, wenn es um das Entwerfen von visuellen Ideen und das Erarbeiten von Treatments und Drehbüchern geht. Ergiebiger ist der zweite Teil des Buches, wo das Abenteuer des Drehens im Zentrum steht und wo nahezu sämtliche Beteiligten der aufwendigen Serienproduktion, vom Script-Supervisor Elvira Hildebrand (betreute auch den Schnitt bei «Flucht mit Luzifer») bis zu den jugendlichen Hauptdarstellern zu Wort kommen.

Ein besonders lesenswerter Schwerpunktbeitrag ist den Schwierigkeiten des Drehens mit Tieren, genauer: Pferden, gewidmet – man hat hier zwar das Zielpublikum der Zwölf- bis Vierzehnjährigen ins Auge gefasst, dabei aber in der Gestalt des französischen Pferdetrainers Georges Branche auch einen faszinierenden und wirklich «filmisch denkenden» Gesprächspartner gefunden. **///**

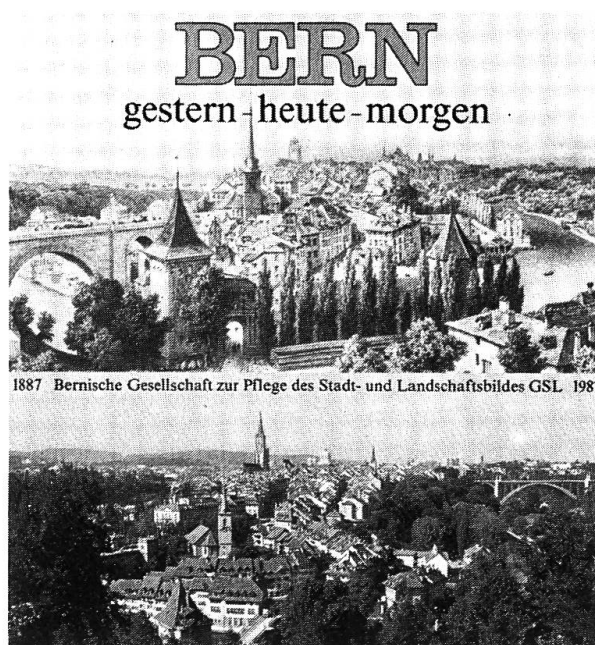
AZ
3000 Bern 1

Bern gestern – heute – morgen

128 Seiten
40 farbige und
über 130 schwarzweisse Abbildungen
laminiertes Pappband
Fr. 28.–

In allen Buchhandlungen erhältlich

Zum 100jährigen Bestehen der «Bernischen Gesellschaft zur Pflege des Stadt- und Landschaftsbildes GSL» (früher Verschönerungsverein der Stadt Bern) ist erschienen:



Eingangs wird die Stadt Bern in ihrem Zeitenlauf dargestellt, im Vergleich mit den vielschichtigen Problemen von heute. Fachleute behandeln dann kritische Fragen über Städtebau und Verkehr, über städtisches Grün, die bernischen Wälder und die stadtnahen Erholungsgebiete. Ein Werk für alle Bernerinnen und Berner, denen die Entwicklung und das Wohlergehen der Stadt Bern am Herzen liegen.



Verlag Stämpfli & Cie AG Bern
Postfach, 3001 Bern