

Zeitschrift: Zoom-Filmberater
Herausgeber: Vereinigung evangelisch-reformierter Kirchen der deutschsprachigen Schweiz für kirchliche Film-, Radio- und Fernseharbeit ; Schweizerischer katholischer Volksverein
Band: 33 (1981)
Heft: 16
Rubrik: TV/Radio-kritisch

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 29.03.2025

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

aus finden können. Auch nach dem Papstbesuch hätten verarbeitende Sendungen, in denen verschiedene Stimmen zum Zuge gekommen wären, geplant werden können.

Die katholische Kirche der deutschen Schweiz hat nicht erwartet, von kriti-

schen Rückfragen verschont zu bleiben. Sie wäre bereit gewesen, sich der Auseinandersetzung zu stellen. Die Botschaft von Jesus Christus, um die es ja beim Papstbesuch letztlich geht, vermag auch in harter Auseinandersetzung zu bestehen. Paul Jeannerat

TV/RADIO-KRITISCH

«Western von gestern» im Fernsehen DRS

tv. «Western von gestern» ist eine Serie mit amerikanischen Western der zwanziger, dreissiger und vierziger Jahre, die im Kino keinen Platz mehr und im Fernsehen den Rahmen ihrer Präsentation bisher noch nicht gefunden hatte. «Western von gestern» sind die unschuldigen, von höheren Zielen unbelasteten, auf Action, Tempo und Spass getrimmten, von einer üppigen, oft wahnwitzigen Phantasie beflügelten Serienprodukte einer Zeit, die von den subtilen Verfremdungen des Western noch nichts wusste. Das Fernsehen DRS bringt die Reihe «Western von gestern» wöchentlich ab Freitag, dem 21. August, jeweils um 19 Uhr (voraussichtlich bis April 1982), ergänzt durch medienkritische Beiträge. Je nach Qualität und Vollständigkeit des Ausgangsmaterials wurden die Filme unerheblich oder gar nicht gekürzt oder auf eine 25-Minuten-Fassung gebracht. Alle Filme wurden neu synchronisiert. Da bei allen älteren Filmproduktionen kein getrenntes Musik- und Geräusch-Band vorliegt, mussten auch Musik und Geräusch zu den «Western von gestern» neu produziert werden. Joe Hembus, der die Adaption zusammen mit Eydo von Hadeln betreute, beleuchtet im folgenden Beitrag die Hintergründe des sogenannten B-Western. (Das Taschenbuch zur Reihe «Western von gestern» im Wilhelm-Heyne-Verlag München von Joe Hembus ist vergriffen und wird nicht mehr neu aufgelegt.)

Im Jahre 1939 verlor der Western seine Unschuld; in diesem Jahr entstanden Filme wie «Stagecoach», «Dodge City», «Jesse James» und «Destry Rides Again» und leiteten die Entwicklung des Edel-Western ein, den die Amerikaner Adult-Western nennen, Western für Erwachsene. Das Genre trat in sein Zeitalter der Reife, aber mit der Unschuld ging natürlich auch viel Spass verloren. Kinderspass freilich, aber müssen Western für Erwachsene sein? Müssen Western nicht vielmehr, wie Sergio Leone gerne sagt, «die Taste des Infantillismo drücken»? Ab 1939 wurde die alte Western-Devise «Man wechselt nicht das Thema, man wechselt das Pferd!» ersetzt durch ein Programm der Intellektualisierung und Sophistikation. Mit den fünfziger Jahren, ab «High Noon» und «Shane» verstärkt sich der Drang, den Western mit sozialen, politischen und psychologischen Inhalten zu beladen und zu belasten. Der Spass, früher der Hauptzweck des Western, taucht nur noch selten auf; zuletzt konnte man ihn in den italienischen Schlagetot-Western sehen, die aber nun auch schon der Vergangenheit angehören.

2000 B-Western in den dreissiger Jahren

Die seriöse Filmgeschichte sagt uns, dass es in den dreissiger Jahren gar keine Western gegeben habe. Sie nennt «The Big Trail» (1930), eine grosse, erfolglose A-Produktion, und «Cimarron» (1931) eine Oscar-Leistung; dann macht

sie einen grossen Sprung und registriert erst ab «*Stagecoach*» von 1939 wieder Western. Wenn man nur die Prestige-Produktionen zählt, wie das eine inzwischen aus der Mode gekommene Filmkritik getan hat, ist das richtig. Wir unbefangeneren Gemüter aber können uns der Einsicht nicht verschliessen, dass in diesen dreissiger Jahren rund 2000 Western gedreht worden sind. Natürlich kann man sagen, dass das die Zeit war, da die Katze aus dem Haus war und die Mäuse auf den Tischen tanzten – was heisst die Mäuse: Die unartigen Kinder des Westens feierten ungeheuer tumultuarische Feste, während die ernsthaften Filmmacher ganz andere Trails beritten. Aber dabei ist nicht nur viel Spass herausgekommen: Die Western ab «*Stagecoach*» sind ohne das, was die B-Western der dreissiger Jahre an Entwicklungsarbeit im Handwerklichen, Technischen und Organisatorischen geleistet haben, ebensowenig denkbar wie die B-Western nach «*Stagecoach*» ohne die Einflüsse des Adult-Western. Das ist das, was man an Bildungsgewinn aus den «Western von gestern» ziehen kann, wenn man auf solchen Gewinn aus ist.

Der typische «Western von gestern» ist ein B-Picture. B-Pictures werden manchmal auch «Second Features» genannt. B-Pictures oder Second Features, also B-Filme oder Zweite Spielfilme, stellen den einen Teil des Kino-Pakets dar, dessen anderer Teil die A-Pictures oder First Features sind. Wie man im Deutschland der Inflationszeit wusste, dass das Kino die Zuflucht der Armen ist, und eine Kinokarte deshalb nie mehr kosten darf als ein Päckchen Zigaretten, so setzte sich im Amerika der Depression der Anspruch des Publikums durch, für eine Eintrittskarte ein Double-Bill-Programm, das heisst, ein Programm mit zwei Spielfilmen, geboten zu bekommen (plus Wochenschau und Cartoon). Das System der Double-Bill-Programme funktionierte etwa von 1935 bis 1950.

Der A-Film des Programms war ein langer (90 Minuten oder mehr) Spielfilm, hergestellt von einer der grossen Gesellschaften, die Produktion, Verleih

und Filmtheater in einer Hand hatten, ein «grosser» Film mit allen Reizwerten, die man von einem Prestigeobjekt erwartet: grosse Starbesetzung, grosser Regisseur, grosse Ausstattung, grosse Thematik mit hohen Kunst- oder Entertainment-Ambitionen, ein kostbares, individuelles Produkt, nach Möglichkeit Oscar-reif. Als Leihmiete für diesen Film führte das Filmtheater einen bestimmten Prozentsatz seiner Einnahmen an den Verleiher ab, so wie das heute noch die Regel des Kinogeschäftes ist.

Merkmale des B-Films

Zur Komplettierung des Programms wurde ein kurzer (50 bis 70 Minuten), anspruchslos unterhaltender Film gebraucht. Für diesen Film zahlte das Kino als Miete einen Festpreis von geringer Höhe. Verlangt wurde also eine Ware, die bei entsprechend geringen Herstellungskosten einen klaren, sicheren Profit versprach. Diese Art von Geschäft ist kein «*big business*» und mithin nichts, was eine grosse Gesellschaft als eine lohnende Aufgabe ansieht. Mit dieser Marktlage war die Basis für eine eigene Industrie gegeben, die unter spezifischen ökonomischen Umständen spezifische Produktionsmethoden zur Herstellung eines Produktes entwickelte, das spezifischen Konsumgewohnheiten entsprach, wobei alle diese Faktoren ein Kraftfeld normativer Energien bildeten. Das Produkt, das dieses Kraftfeld hervorbrachte, war der B-Film. Aus seiner Entwicklung ergeben sich die Merkmale des B-Films:

1. Der B-Film ist eine *Massenware für den Massenkonsum*, die so billig hergestellt werden muss, dass sie bei den absehbaren minimalen Erlösen noch einen Gewinn abwirft, aber auch so solide, dass sie bestimmte Publikumserwartungen befriedigt. Erfüllt ein Film nicht beide Bedingungen, das heisst, ist er entweder nicht ein Film unter Hunderten oder Tausenden, die auf die gleiche Weise und in demselben Produktionsklima entstehen, oder aber ist er nicht für jedwedes Publikum konsumierbar, dann kann man ihn nicht dem klassi-



John Carroll als Zorro im Serial «Zorro Rides Again» von William Witney und John English aus dem Jahr 1939.

schen B-Film zurechnen. Die Filme, die auf die eine oder andere Art aus dem Rahmen fallen, nennt man «nervous Bs», nervöse B-Filme. Nervöse B-Western sind zum Beispiel die beiden Monte-Hellman-Filme «*The Shooting*» und «*Ride in the Wirlwind*» (beide 1966), die im Rahmen und mit den Methoden der B-Produktion gedreht wurden, thematisch und formal aber aus dem Genre ausbrechen; unter dem Etikett «existentialistische Western» hatten sie es schwer, ein Publikum zu finden. (Dass diese beiden Filme eine ganz neue Qualität kreierte haben, ist etwas ganz anderes.) 2. Der B-Film ist ein *Genrefilm*, also ein Western, Gangsterfilm, Horrorfilm, Tarzanfilm und so fort. Er muss ein Genrefilm sein, weil die ökonomischen Bedingungen, unter denen er entsteht, die

Herstellung individuell geprägter Werke verbieten und statt dessen fordern, dass nach bestimmten thematischen und strukturellen Formeln gefertigte Modelle auf Serie gelegt werden; eben darin aber besteht das Wesen des Genrefilms. Im Genrefilm findet der Film zu seiner glücklichsten Harmonie mit dem Publikum, denn dem Zwang zur Herstellung einer standardisierten Ware auf der einen Seite entspricht das Bedürfnis nach einem beliebig wiederholbaren Erlebnis auf der anderen Seite, «wobei jeder Zuschauer akzeptiert und sogar normativ erwartet, dass alles Abgebildete in dem Film modelliert ist.» Peter Handke, der das in dem Aufsatz «Probleme werden im Film zu einem Genre» (1968) schreibt, weist dort auch darauf hin, dass nach einer jahrzehntelangen lustvollen Kollaboration zwischen dem Genrefilm und seinem Publikum Inhaltliches und Probleme nur noch in Genrefilmen sichtbar werden: «Nur wenn in einem Horrorfilm oder Kriminalfilm je-

mand Angst hat, kann ich seine Angst *sehen* und also mit ihm Angst haben; nur im Western zum Beispiel kann ich sehen, dass jemand und wie jemand gefoltert wird; nur in Agentenfilmen zum Beispiel kann ich sehen, wie jemand liebt oder geliebt wird; nur im Western zum Beispiel kann ich sehen, wie am Schluss des Films zwei Männer sehr lange Abschied voneinander nehmen, und bin nur im Western davon gerührt; und nur im Western, im Science-Fiction-Film kann ich noch die Naturaufnahmen poetisch finden: In einem Problemfilm aber, wie ich diese Filme grob nenne, würde mir das alles nicht in die Augen stechen, sondern auf den Magen schlagen.»

3. B-Filme werden, um den durch den Genrecharakter schon errungenen Vorteil in Produktion und Rezeption noch auszubauen, nicht als Einzelstücke gefertigt, sondern in verschiedenen Formen der *Serienproduktion*. Beim B-Western zum Beispiel lassen sich folgende Formen unterscheiden: Produktionsprogramme, echte Serien und Serials. Frühe Produktionsprogramme der Westernproduktion sind zum Beispiel die Mustang- und die Blue-Streak-Western in den zwanziger Jahren. Später teilte die Produktionsfirma Republic ihre Western in vier Kategorien ein: Jubilee-Western, Anniversary-Western, Deluxe-Western und Premiere-Western. Die einzelnen Programme und Kategorien unterscheiden sich wesentlich durch ihren Aufwand und ihre Länge. Ein typisches Beispiel für die Produktionsprogramme, wie sie in den dreissiger Jahren von den kleineren Produktionen vorgelegt wurden, sind die «*Lone Star*»-Western der Firma Monogram. Ob diese Programme unter einer bestimmten Kennmarke («*Lone Star*») laufen oder nicht, gemeinsam ist den Filmen solcher Programme, dass sie bei gleichbleibendem Budget an gleichbleibendem Schauplatz mit im wesentlichen gleichbleibendem Stab und Ensemble nach einer gemeinsamen Drehbuchformel produziert werden. Der Schritt zur echten Serie würde im wesentlichen darin liegen, dass der Held immer dieselbe Figur spielt.

4. B-Filme lassen sich identifizieren durch den *Stil* bestimmter Autoren, Regisseure und Kameraleute und das Spiel bestimmter Darsteller, die zusammen die Stamm-Mannschaft der B-Produktion ausmachen und von den übrigen kreativen und darstellenden Kräften der amerikanischen Filmindustrie in einem so erstaunlichen Masse abgegrenzt sind, dass ein Transfer zwischen A- und B-Film nicht einmal unter wenig bekannten Charakterdarstellern üblich war. John Wayne ist der einzige B-Star, aus dem ein A- und Superstar wurde. Andrew Sarris hat an einem Beispiel darauf hingewiesen, dass der B-Darsteller, der sich in den A-Film verirrt, seine spezifische Qualität einbüßen kann: «Barry Sullivan war der geborene B-Film-Darsteller, und dazu ein verdammt guter. Er war in der Tat so gut, dass er die Bs in ihrer Qualität, wenn nicht gar in ihrem Prestige an hob. In A-Filmen hätte Barry Sullivan nie etwas anderes als ein Hauptdarsteller sein können, oder wahrscheinlich eher noch der zweite Hauptdarsteller. In den Bs aber konnte Sullivan ein tragischer Held sein.» Schon daraus sieht man, dass es ganz falsch wäre, die Stamm-Mannschaft des B-Films für Hollywoods zweite Garnitur zu halten; sie ist vielmehr eine Klasse für sich und eine autonome Kraft. Joe Kane würde «*Krieg und Frieden*» verderben, aber King Vidor würde auch «*The Return of Billy the Kid*» ruinieren.

Die wahre Muskelkraft des amerikanischen Films

Die bis in die sechziger Jahre herrschende Filmkritik und Filmgeschichtsschreibung würde nun noch hinzufügen, dass der B-Film eine mindere, unkünstlerische, rein kommerzielle Filmware ist; tatsächlich wäre eine Charakteristik des B-Films unvollständig ohne den Hinweis darauf, dass er zu seiner Blütezeit als disrespektabel angesehen wurde (ausser von seinem Publikum). In den fünfziger Jahren kanzelten einige amerikanische und französische Filmkritiker den Hollywood-A-Film als ein Kino der Prä-

tentionen und der Langeweile ab und entdeckten im lange geschmähten B-Film, der inzwischen dem Fernsehen zum Opfer gefallen war, die wahre Muskelkraft des amerikanischen Films. Für Manny Farber waren die typischen Oscar-Filme «smart gedrechselte Kunststückchen» und «kostspielige Illusionen», die sich den Anschein des Bedeutenden geben, indem sie alles übertreiben: «overacting, overscoring, overlighting, overmoralizing». Farber empfahl dem Publikum, seine Gunst einer anderen Art von Film zu schenken, dem «unspektakulären, unpolierten B, hervorgebracht von ein paar Leuten, die ihre Kunst beherrschen und an sie glauben und die imstande sind, die unbehauene Unmittelbarkeit des Lebens einzufangen, bevor sie zu «Kunst» abgekühlt worden ist» (alle Zitate aus Farbers Artikel «*Blame the Audience*», erschienen 1952 in der Zeitschrift «*Commonweal*»).

Dass die Entdeckung des B-Films kein leerer Wahn und mehr als ein Kult ist, wurde um so deutlicher, je intensiver man sich mit den Bs beschäftigte und dabei das Talent der Leute besser einschätzen lernte, denen bereits Farber attestierte, dass sie ihre Kunst beherrschen und an sie glauben, oder die, einfacher gesagt, ihr Handwerk können und auch unter den rigorosen Arbeitsbedingungen des B-Films Leistungen erbringen, die die Art von konsistenter Qualität sichern, die das Publikum vom B-Film erwartete. Dass in der Neubewertung der Filmgütekategorie das Unterste nach oben gekehrt wurde und umgekehrt, scheint nur gerecht. Denn in Hollywood war es schon damals so, wie es heute beim Fernsehen immer noch ist: Je tiefer man in der Hierarchie steigt, desto grösser wird die fachliche Kompetenz der Leute, denen man begegnet. So werden die B-Filme zunehmend rehabilitiert, aber für viele Filme kommt dieses späte Renomee zu spät. Da die B-Produktionen zur Zeit ihrer Entstehung als eine kulturell irrelevante Ware galten, schnell produziert und schnell konsumiert, war es ihr natürliches Schicksal, auch schnell in Verschollenheit zu geraten; ein Prozess,

der noch beschleunigt wurde, wenn es sich bei den Hersteller- und Verleihfirmen um kurzlebige Unternehmen handelte. Das Ergebnis ist, dass Hunderte, wahrscheinlich Tausende von amerikanischen B-Filmen auch nicht in einer einzigen Kopie überleben und damit für immer verloren sind.

Joe Hembus (tv-DRS)

Kino-Sendungen im Fernsehen

Unbestreitbar ist die Tatsache, dass das Fernsehen viel vom Kino profitiert, ja zu einem guten Teil von ihm lebt. Kinofilme haben ihren festen Platz im Fernsehen und sind aus dem Programm nicht mehr wegzudenken. Sie sind dabei nicht nur relativ billige Sendungen, billiger jedenfalls als Eigenproduktionen wie TV-Shows, sie stehen auch recht hoch in der Publikumsgunst und erzielen oft (gleich nach TV-Knüllern wie «Teleboy» und «Einer wird gewinnen») die besten Einschaltquoten.

Im folgenden soll untersucht werden, wie denn nun aber das Kino im Medium Fernsehen behandelt wird, wie sich das Fernsehen revanchiert beim Kino, dem es ja so viel verdankt. Dass es dabei zu einer für das Fernsehen negativen Bilanz kommt beziehungsweise kommen muss, steht dabei schon im vornherein fest. Man muss ja nur einmal sehen, wie das Fernsehen mit ins Programm aufgenommenen Kinofilmen umgeht: Die meisten Filme werden eher wahllos und unkoordiniert verheizt, es werden fast ausschliesslich deutsche Synchronfassungen gezeigt (wobei dann John Wayne im tiefsten Wilden Westen ebenso akzentfreies Deutsch spricht wie ein ungarischer Bauer), bei Cinemascope-Filmen sieht man meistens nur die Hälfte des Bildes undsoweiter. Vor allem aber ist bedenklich, wie die Fernsehanstalten manchmal über die aktuelle Kinoszene berichten (oder eben nicht berichten), wie tief hier der Informationsgrad des Fernsehens ist, dessen Zweck ja in erster Linie die Vermittlung von Informationen über Geschehnisse jeglicher Art sein sollte.

Die Sendegefässe

Sehen wir uns zuerst die Sendegefässe der verschiedenen Fernseh-Anstalten an, die der Kinoinformation gewidmet sind. Im Fernsehen DRS sind es «Neu im Kino», «Kamera 81» und gelegentlich die Magazine «Schauplatz» und «Karusell». In der ARD bleibt nach der Streichung des Kinoquiz' «Kennen Sie Kino?», das allerdings eine absolut unkritische Sendung mit PR-Charakter gewesen ist, als regelmässige Sendung nur noch der «Schaukasten» übrig. Das ZDF kennt den «Ratschlag für Kinogänger» und das Magazin «Apropos Film», wobei sich auch gelegentlich das Kulturmagazin «Aspekte» mit Kinothemen beschäftigt.

Wenig Zeit, wenig Information

«Neu im Kino» (immer sonntags nach dem Spielfilm im Programm) und der ZDF-«Ratschlag für Kinogänger» (unregelmässig im Programm; immer angehängt an einen Spielfilm) stellen aktuelle Kinofilme vor. Die Konzeption der beiden recht ähnlichen Sendungen ist höchst fragwürdig. Informationswert (wenn überhaupt) haben sie allenfalls für Bewohner in Grossstädten mit Premièrenkinos. Ganz abgesehen davon, dass fünf beziehungsweise zehn Minuten niemals ausreichen, einen Film ausführlich vorzustellen; die Kritiker begnügen sich meist mit einer Inhaltsangabe und zwei, drei kommentierenden Sätzen, die kaum je mehr als Gemeinplätze enthalten. Letzteres kann man nicht den Kritikern anlasten, das liegt ganz einfach an der viel zu kurzen Sendedauer. Man muss sich da unweigerlich fragen, ob gerade diese zwei Sendegefässe überhaupt notwendig seien; was Filmkritik und Information anbetrifft, da bietet jede grössere Tages- oder Wochenzeitung erheblich mehr. Ein Wegfall vom «Ratschlag» des ZDF jedenfalls würde nichts schaden, eine Absetzung von «Neu im Kino» hätte indessen katastrophale Folgen; das traurige in dieser Angelegenheit ist, dass «Neu im Kino» die einzige Sendung des Deutsch-

schweizer Fernsehens ist, die regelmässig übers Kinogeschehen berichtet. Das ist denn aber auch der einzige Grund, die Sendung überhaupt verteidigen zu können. Im übrigen möchte ich mich nicht als patriotischen Nationalisten hinstellen, aber ich frage mich ernsthaft, ob die «Neu im Kino»-Redaktion es wirklich für nötig befinden muss, eine Frau Chudakoff, Korrespondentin für «People» und Springers Rechtsausenblatt «Die Welt», aufzubieten, so als hätte die Schweizer Filmszene nicht genügend talentierte Filmkritiker.

Das alte Lied

Was «Neu im Kino» nicht zu leisten vermag, das vermag die sporadisch gezeigte «Kamera 81» noch viel weniger. Über diese Sendung, mit der sich ZOOM-FB schon des öftern beschäftigt hat (vgl. die Nummern 9/80, 23/80 und 24/80), ist eigentlich nie jemand richtig glücklich geworden, weder die Medienschaffenden noch die Fernseh-Kritiker noch die Fernseh-Zuschauer. Die letzte Sendung, die sich anhand der in Cannes gezeigten US-Filme mit der Entwicklung des amerikanischen Films in den letzten Jahren beschäftigte, verdeutlichte nur einmal mehr die schon oft kritisierten Schwächen. Nach einem kurzen, höchst oberflächlichen, unverbindlichen und verbal überladenen Resümee von zehn Jahren «New Hollywood»-Kino, ergänzt durch ein paar Ausschnitte aus «Easy Rider», «The Long Goodbye» und «Apocalypse Now», widmete sich die Sendung ganz den US-Filmen, die in Cannes vorgestellt worden sind, vor allem Michael Ciminos finanziellem (und künstlerischem?) Desaster «Heaven's Gate», aber auch Michael Manns «Violent Streets», Bob Rafelsons «The Postman Always Rings Twice», Jerry Schatzbergs neuem Country-Music-Film und John Boormans Ritter-Spektakel «Excalibur». Weder sind die Filmausschnitte besonders vielsagend gewesen (um zu begreifen, dass Hollywood-Filme immer konventioneller und langweiliger sind, muss man sie halt schon ganz gesehen haben) noch sind

in den – immerhin gut übersetzten – Interviews mit Michael Cimino und dem United-Artists-Präsidenten Auerbach erregend neue Sachen zur Sprache gekommen, über die man nicht schon vorher Bescheid gewusst hätte.

Anders: «Schaukasten» und «Apropos Film»

Ganz anders dagegen sind die Filmmagazine der beiden grossen deutschen Sender ARD und ZDF, «Schaukasten» und «Apropos Film». Zwar sind beide Sendungen der beiden Magazine, die sich dem Filmfestival von Cannes gewidmet haben, nicht sonderlich gut und tiefschürfend gewesen. Beide haben die bekannteren Filme arrivierter Regisseure in den Mittelpunkt gestellt, neue Werke etwa von Rosi, Bertolucci, Wajda und Szabo; beide haben Filmausschnitte aus den Werken dieser Regisseure ergänzt durch kurze Interviews mit den Autoren. Dass dabei die Information über die einzelnen Werke recht oberflächlich ausgefallen ist, darf nicht weiter verwundern. Aber mit der Berichterstattung über Filmfestivals von der Grösse Cannes' oder Berlins haben sich die Fernsehredaktoren schon immer schwer getan.

Interessanter sind dagegen die letzten Ausgaben von «Apropos Film» und «Schaukasten» ausgefallen. «Apropos Film» vom 23. Juni hat sich zuerst mit der momentanen Fantasy-Film-Welle beschäftigt; es sind Ausschnitte aus «Excalibur» und George A. Romeros «Knightriders» zu sehen gewesen, und die Moderatoren haben sich mit den Autoren über ihre Werke unterhalten. Ein zweiter Beitrag hat sich mit dem Film «The Stuntman» von Richard Rush befasst, wobei der Autor ausführlich Gelegenheit gehabt hat, über die Schwierigkeiten der Realisierung seines Projekts zu sprechen. Der letzte Beitrag ist den Dreharbeiten zur neuen Agatha-Christie-Verfilmung «Evil Under the Sun» gewidmet gewesen, der durch Interviews mit den Schauspielern Peter Ustinov und Jane Birkin ergänzt worden ist. «Apropos Film» vom 21. Juli hat sich

zuerst mit dem Thema Stars und Fans beschäftigt, zuerst anhand des Falles Jodie Foster/John Hinkley und dem Reagan-Attentat, dann anhand von Filmausschnitten aus «The Fan», «Der Augenzeuge» und «Diva» und Gesprächen mit den Autoren dieser Filme. Der zweite Beitrag ist der Frage «Was ist deutscher Humor?» gewidmet gewesen. Nach Ausschnitten aus «Die Momskys», «Alles im Eimer», «Wie die Weltmeister», «Jede Menge Kohle», «Taxi zum Klo», «Stachel im Fleisch» und «Der Mann im Pyjama» sind einige Filmautoren und Stars wie Dieter Hallervorden und Elke Sommer zu Wort gekommen.

Im letzten «Schaukasten» (26. Juli) sind Gespräche mit dem deutschen Regisseur Wim Wenders, mit dem mittlerweile etwas abgeschliffenen Sex-Idol Raquel Welch und der deutschen Filmschauspielerin Katharina Thalbach im Mittelpunkt gestanden; abschliessend ist auf die Neuaufführung von Fritz Langs Meisterwerk «Das Testament des Dr. Mabuse» (1932) hingewiesen worden.

Man sieht es auf den ersten Blick: eine Vielfalt von Themen aus der Welt des Films, mit denen sich die beiden Magazine beschäftigen. Nicht alle ihre Beiträge sind dabei vom selben Gewicht und Gehalt, manche haben auch bloss unterhaltenden Charakter, was aber nicht weiter zu stören braucht; auch als Filmkritiker geht man sich ja nicht nur die «schweren Brocken» im Kino anschauen. Jenseits aller Niveauunterschiede der Beiträge vermitteln diese Sendungen recht tiefgehende Einblicke ins zeitgenössische Filmschaffen und bringen einem auch Filmemacher und Stars menschlich etwas näher, als dies eine Filmkritik zu leisten vermag.

Unterschiede

Bedeutend mehr Information übers Kinogeschehen also bieten die deutschen Sender als das Schweizer Fernsehen. Nur am Geld allein liegt es nicht; gewiss, die deutschen Redaktoren können es sich schon leisten, Filmteams in der

ganzen Welt herumreisen zu lassen, was die Finanzen in Leutschenbach nicht im selben Masse zulassen. Aber daneben gilt es vor allem einen gewichtigen (und folgeschweren) Unterschied zwischen den Schweizer und den deutschen Kino-Sendungen zu konstatieren: Was immer auch Thema von «Neu im Kino» oder «Kamera 81» ist, es ist dabei doch stets so, dass vor allem die Filmkritiker und ihre Ansichten und Meinungen im Mittelpunkt stehen. Demgegenüber verschwinden im «Schaukasten» und in «Apropos Film» die Medienschaffenden eher in den Hintergrund; sie überlassen den Filmschaf-

Wilhelm Roth neuer Redaktor von «Kirche und Film»

F-Ko. Als Nachfolger von *Dietmar Schmidt* (70), der nach 28jähriger Tätigkeit als Verantwortlicher Redakteur des evangelischen Informationsdienstes, «Kirche und Film» aus Alters- und Gesundheitsgründen in den Ruhestand getreten ist, übernahm am 1. August *Wilhelm Roth* diesen Posten. Roth, 1937 in Regensburg geboren, wo er auch das Humanistische Gymnasium besuchte, studierte Germanistik und Geschichte, arbeitete von 1965 bis 1976 in der Filmredaktion des Westdeutschen Fernsehens (3. Programm WDR), von 1968 bis 1972 als Redakteur der Zeitschrift «Filmkritik». Von 1973 bis 1979 war er Mitarbeiter der «Freunde der Deutschen Kinemathek» in Berlin (Arsenal, Internationales Forum des Jungen Films). In der zweiten Hälfte der siebziger Jahre war Roth im Verwaltungsrat der Filmförderungsanstalt (FFA), zwei Jahre in der Projektkommission der FFA, drei Jahre in der Filmbewertungsstelle (FBW), die er Ende 1979 unter Protest dagegen, dass keine Frau mehr in den Ausschuss berufen wurde, verliess. Veröffentlichungen: über den Dokumentarfilm der DDR (Reihe Hanser, in Nr. 13) und der Schweiz (Nr. 17) sowie über Rainer Werner Fassbinder (Nr. 2). Roth sieht sich in erster Linie als freier Journalist; Mitarbeiter von «epd Kirche und Film» ist er seit 1970.

fenden das Wort, den Filmemachern, Drehbuchautoren, Produzenten und Darstellern. Oft ist es doch so, dass in den Schweizer Kinosendungen das Kino nur Vorwand (Vorwand etwa für bestimmte Thesen) ist, während den deutschen Kinosendungen das Kino Thema ist.

Negativ fällt auch das offenbar starre Programmschema des Fernsehens DRS ins Gewicht. Die deutschen Sender bringen es mühelos fertig, aktuelle Einschaltensendungen übers Kino zu bringen, die in kein Sendegefäss gepresst werden. Zuletzt ist am 28. Juni eine Sendung von Michael Strauven in der ARD zu sehen gewesen, die sich mit dem Deutschen Filmpreis von 1981 befasst hat; die ungezwungene und lockere Unterhaltung mit den prämierten Filmemachern und Darstellern ist durch recht informative Filmausschnitte ergänzt worden.

Hier nun zieht die Ausrede mit dem finanziellen Engpass des Schweizer Fernsehens nicht mehr, hier zeigen sich einfach Mängel, Mängel an Engagement und Interesse, Mängel in der Liebe zum Kino.

Schlussfolgerung: katastrophal

Um jetzt auf die eingangs erwähnte «negative Bilanz für das Fernsehen» zurückzukommen: Bei den deutschen Sendern sieht die Lage nicht so schlimm aus, es sind gute Ansätze vorhanden. Katastrophal jedoch (man verzeihe den drastischen Ausdruck) sieht es beim Deutschschweizer Fernsehen aus. Was hier bezüglich Kinoinformation geboten wird, ist einfach zu wenig. Immerhin gilt es nachzutragen, dass bei dieser Darstellung die in der Regel ausgezeichneten Filmsendungen des Westschweizer Fernsehens und die zum Teil hervorragenden Radiosendungen (in der Reihe «Film/Medien aktuell») nicht berücksichtigt worden sind; allein sind Radiosendungen auch keine Ideallösung, denn besprochene Filme lassen sich dort allenfalls durch das Abspielen von Filmmusik illustrieren.

Andreas Berger

Von vielen Interessenten seit langem erwartet:

Berchtold Weber

Historisch-topographisches Lexikon der Stadt Bern

Schriften der Berner Burgerbibliothek.



1976, 324 Seiten, 22 teilweise erstmals veröffentlichte Abbildungen, Kartenbeilage im Format 50×75 cm: Übersichtskarte 1:12 500 und Altstadtplan 1:5000, gebunden, Fr. 36.–

Aus dem Inhalt: Zum Geleit und Vorwort / Hinweise für den Benützer / Lexikonteil A–Z (Aarberggasse bis Zytgloggelaube) / Standortverzeichnis / Personenregister / Literaturabkürzungen und Abbildungsverzeichnis.

In jeder Buchhandlung erhältlich



Verlag Stämpfli & Cie AG Bern
