

genen dieser umtriebigen Millionen-Kapitale. Gelegentlich reicht die verführerische Schönheit der Bilder sogar zu dem Verdacht aus, daß die Rehbein-Porträts als Objekte gerade gut genug sind, die Kameraobjektive zu schwelgerischen Schwenks über die Skyline von Manhattan zu animieren

Wie vor zwei Jahren in „Lefty“, wo Rehbein mit professionellem Schick dem deutschen Fernsehpublikum die blutige Rivalität zweier New Yorker Jugendbanden vor Augen führte, verliert sich auch „Marathon in New York“ zu oft in selbstverliebte Kunstfertigkeit, wo Neugier befriedigt und Fragen beantwortet werden wollen. Die laufenden Sisyphus-Anstrengungen der scheinbar handelnden, in Wirklichkeit aber gehandelten Personen dieser realen Erzählung werden so, obwohl im Ansatz aufgedeckt, immer wieder überlagert von einer opulenten Bilderpracht, wie sie Filmen aus der Welt der Ansichtskarten, nicht aber Filmen aus der Welt des tatsächlichen Lebens wohl anstehen.

*Roland Zorn in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung vom 22. 4. 80*

## Protokoll der Diskussion zu dem Film

### Marathon in New York

von Max H. Rehbein und Jens Uwe Scheffler am 21. 9. 1980

Leitung der Diskussion: Wilhelm Roth

Obwohl wegen Dreharbeiten in den USA keiner der Autoren bei der Duisburger Diskussion anwesend sein konnte, schlug W. Roth dennoch einen Meinungsaustausch über diesen Film vor, da er ihn für „exemplarisch für gewisse Entwicklungen im deutschen Fernsehen“ halte. Als zusätzliche Information las er einige Passagen aus einem Aufsatz von Dieter Meichsner (Rehbeins Produzent) „Über Max Rehbein“ vor, in dem die Entwicklung von Rehbeins Arbeitsweise vor dem Hin-

tergrund seiner Biografie erläutert wird. Wesentliche Momente seiner Methode: „... fundamentale Recherche, aus deren Ergebnissen sich allmählich Absicht, Figuren, Struktur und Ablauf der Story entfalten“, Suche nach Menschen, „an denen sich die *gedachte* Geschichte sinnföellig veranschaulichen“ lasse, Erforschung der Mitwirkenden im Hinblick auf ihr Verhalten zur Story und zur Mitarbeit am Film. Diese Form der Dokumentation nennt Meichsner dann, verwandt dem epischen Journalismus, ein „Docu-Drama“.

Gleich die erste Wortmeldung bezog sich auf das Vorgehen bei dieser Diskussion ohne Autoren. Man solle die Gedanken der Diskussion als Resolution an Rehbein schicken, „um ihm die hier bestehende ablehnende Meinung“ auch mitzuteilen.

Jutta Uhl verwies zudem auf einen Artikel von Klaus Simon, in dem mehr Aufmerksamkeit für Dokumentarfilme in der Art dieses Films gefordert wird. Der Film habe daher eine wichtige Funktion in der Auseinandersetzung um den Dokumentarfilm.

Ein Mitarbeiter des NDR, dessen Dokumentarfilm-Etat Max Rehbein und sein Team fast vollständig beanspruchen: „Ich fühle mich bei diesen Statuskämpfen am Sender unterlegen.“

Roth leitete dann zur Diskussion der offensichtlich vorhandenen Einwände der Anwesenden am Film über.

Der Brillanz der Produkte dieses Profis könne sich so schnell niemand entziehen, meinte J. Uhl. Dagegen wurde gehalten, profihafes Handwerk, Brillanz und Manipulation seien noch keine Argumente gegen den Film. Klaus Wildenhahn lieferte ergänzende Informationen zur Arbeitsweise 'vor Ort': bei den Aufnahmen selbst sei wohl das Team mit Regisseur Scheffler anwesend, Rehbein trete nur ab und zu auf, seine Funktion seien Recherche und Autorenschaft. Auch der Schnitt sei wesentlich Aufgabe von Scheffler. Zahlreiche Diskutanten kritisierten die Kommentare: Es wurde Uneinigkeit zwischen Bild und Ton einerseits und Reh-

beins Text andererseits festgestellt. Die Texte wurden, soweit es nicht um Sachvermittlung ging, als pathetisch, sentimentol, emphatisch, in jedem Fall schlecht formuliert beurteilt. Einige Textstellen wurden sogar denunzierend erlebt. W. Roth: „Eine erste Feststellung am Film ist es also, daß der Text eine (in den Bildern nicht vorhandene) Bedeutung über die Bilder legt.“

J. Uhl plädierte dafür, die Machart des Films zu analysieren und fragte, was denn mit den 'kleinen Leuten' im Film geschehe?

Der Wortmeldung, hier werde offensichtlich erstmals eine bestimmte Diskussionsrichtung vorgegeben, wurde entgegengehalten, daß die Mehrheit der Anwesenden offenbar kritisch der Frage nachgehen wolle, ob und warum dies ein schlechter Film sei, was weder mit Voreingenommenheit noch der Abwesenheit der Autoren zu tun habe.

Eine Zuschauerin: „Da habe ich einen anderen Film gesehen. Mich haben die Männerfiguren erschüttert, die Ausweglosigkeit betroffen gemacht.“

Eva Hoffmann: „Während mir die Bilder während der ersten Rolle des Films keinen Eindruck von den vielen Personen vermitteln konnten, suggerierte mir der Kommentar ein völlig davon losgelöstes Bild der Menschen. . . . Später konnte ich den Film nur noch als Spielfilm begreifen, weshalb ich ihn nicht als Bereicherung der Diskussion um den Dokumentarfilm verstehen kann.“

W. Roth wies auf die Tendenz der Fernsehproduzenten hin, solche (hochgelobten) Filme als beispielhafte Dokumentarfilme hinzustellen.

Peter Krieg lehnte die sektiererische Abgrenzung von Dokumentarfilm ab, die eine Einengung des Dokumentarfilmbegriffs darstelle. Seiner Ansicht nach sei dies kein Spielfilm, denn „Inszenierungen und Rekonstruktionen haben eine lange Tradition im Dokumentarfilm“. In dem gezeigten „Marathon des Lebens“ sei die Hektik keine künstliche, sondern seiner Erfahrung nach eine besonders der

Stadt New York adäquate, die Personen keine Kunstfiguren. Beeindruckt habe ihn, wie viele Aussagen die Methode über das Leben in den USA, über das Eingespanntsein jedes Einzelnen in dieses System, über das Getriebenwerden möglich gemacht habe.

Schlecht dagegen ist nach Kriegs Ansicht neben den Kommentaren vor allem Rehbeins Habitus des „Kopfjägers“ bei Annäherung an Themen und Menschen (Verweis auf Rehbeins Dritte-Welt-Filme). J. Uhl ergänzte, Rehbein reproduziere ohne Problematisierung das USA-Stereotyp von den Verlierern und Gewinnern und benutze ihrer Ansicht nach zur Bestätigung des von ihm akzeptierten Systems die 'kleinen Leute', ordne sie ungefragt diesem System zu. Von den Widersprüchen der Menschen mit diesem System erfahre der Zuschauer dagegen nichts.

Darin sah J. Uhl eine gefährliche Tendenz der Fernsehdokumentation, eine Einzelmeinung über andere Menschen zu stülpen. Nicht die Methode erzeuge dieses Bild.

Eher schon die verkürzten Übersetzungen und die emphatische Synchronisation der O-Töne, meinte ein Zuschauer.

Dagegen: „Ich hab ihn ganz anders erlebt. Man bekommt doch aus einem Film das heraus, was man hineintut.“ Der Autor billige das System gar nicht, ironisiere vielmehr das Gewinner-Verlierer-Schema. Ihm scheine es, daß an diesem Film ein deutlich kritischerer Maßstab angelegt werde.

Trevor Peters entgegnete, einem Dokumentarfilm müsse ein ehrliches Vorgehen zugrundeliegen, er müsse in sich glaubwürdig sein. Er wisse nicht, was er an diesem Film glaube sollen, der so raffiniert verkauft werde.

Eine Zuschauerin: Die Haltung, eine bestimmte Realität scheinbar objektiv darzustellen, müsse scheitern; Realität werde nur bestätigt, das sei reaktionär.

Angela Haardt: Durch die immer wieder eingeführte „Faszination des Großen“ bleibe die Schuld am Scheitern bei den Leuten, die wirklichen Ursachen blieben ungenannt.

Joseph Schwellensattl wertete Rehbeins Methode, Menschen zu vergessen, sobald sie keine Story mehr lieferten, als widerlich, eine Methode der Werbung. In der folgenden Wortmeldung äußerte sich nochmals der Ärger über kostspielige Produktionen dieser Art, die „20 bis 30 wichtige Dokumentationen wie die aus Südafrika („Ich spreche von mir – Ich bin Afrika“) verhindern würden. Fosco Dubini nannte die Haltung des Filmemachers gegenüber seinen Protagonisten zynisch. Die Leute würden vorgeführt; Journalisten wie Rehbein können keine persönlichen Beziehungen zu Menschen mehr herstellen. P. Krieg berichtete dann über eigene Erlebnisse mit der Arbeitsweise Rehbeins, bei der er die besagte Kopffägermentalität ausmache. Als Rehbein in Guatemala einen Barfußarzt nicht in seinem Sinne für eine Folge von „Pioniere und Abenteurer“ stilisieren konnte, flog das Team noch am gleichen Tag weiter und suchte sich ein anderes Thema in Kolumbien. Dann verwies Krieg auf Ivens' Chinafilme, die nach der gleichen inszenierenden Methode hergestellt seien, jedoch den entscheidenden Unterschied einer völlig anderen Haltung zu den Menschen aufwiesen. Rehbeins Marathon-Film erscheine dagegen wie eine Zigarettenwerbung. Kriegs Bemühen, die angewandte Methode vor Rehbeins Interpretation zu schützen, unterstützten weitere Teilnehmer. Ein anderer Zuschauer verglich das Niveau des Films mit einer illustrierten Reportage, dennoch sei das Ergebnis möglicherweise der Situation in New York angemessen. Er verstand die Metapher Marathonlauf als stilisierte Realität. Gerade in dieser Metapher sah dagegen jemand einen billig aufgebauten Schicksalsmythos. Karl Saurer: Für Rehbein ist New York offensichtlich ein „absolutes Wirrsal“. Da läßt die Metapher Marathon bis hin zur Werbedramaturgie viele ästhetische Mittel zu. Weniger die Methode als die Menschen vor dem Macher retten zu müssen, war nun J. Uhls Eindruck. An die Befürworter

des Films, die von ironischer Distanz sprachen, richtete sie die Frage, wie man sich selbst fühlen würde bei der ‚Ironie‘: „Er (der Wäschefahrer) hat immer eine Ausrede zur Hand.“ Auf die Frage, ob die gezeigten Personen den Film (vorab) gesehen hätten, vermutete W. Roth, sie hätten sicher ein Honorar erhalten. J. Uhl: „Viele haben wohl Mühe, den Film kritisch zu sehen, weil ja durch die Stärke der Leute selbst, tatsächlich einiges zu erfahren ist.“ N. Gladitz: „Ich sah einen der besten Gruselfilme. . . . Der Kommentar erinnerte mich an Schnapp-Ede“ (XY-Zimmermann). Der Film erschien ihr jedoch schon fast als Satire. Sie erinnerte aber auch daran, daß etliche sich fortschrittlich gebende Filmemacher in der Behandlung der Menschen in ihren Filmen zuweilen auch keine Rücksicht kennen würden. Eine Zuschauerin berichtete von ihren Erfahrungen mit der Geringschätzung ‚stillere‘ Filme an den Sendeanstalten im Gegensatz zum ‚Höher-Schneller-Größer‘ des Rehbein-Films. Dietrich Schubert widersprach N. Gladitz: „Vom Endprodukt werden die Leute schweinsch behandelt.“ Er verwies auf spekulative Szenen wie die der Operation. Heinz Trenczak war dann doch bemüht, Methode und Film in der Frage zusammenzufügen, wie jemand die Methode anwende und kam zum Ergebnis der unredlichen Affektheiserei, der spektakulären Verzerrung. Trevor Peters äußerte abschließend sein Erstaunen, daß zwar der Kommentar kritisiert werde, die Machart des Films aber diskutabel sein solle. Denn gerade die raffiniert verpackten Klischees seien es, die den Film verkaufen sollten.

Protokollant: Paul Hofmann

## Biofilmografien

### Max H. Rehbein

geb. am 9. 12. 1918 in Köln; Humanistisches Gymnasium und Abitur in Berlin. Wehrdienst in Frankreich und Rußland von 1940 bis 1945. 1947 Rundfunk-Reporter in Hamburg. Daneben Studium der Kunstgeschichte und Literaturgeschichte. 1952 Sonderkorrespondent für Politik und Auslandsberichterstattung im Nordwestdeutschen Rundfunk. 1954 Chefreporter des Nordwestdeutschen/Norddeutschen Rundfunks. 1957 Fernsehpreis für die Fernsehserie *Auf der Suche nach Frieden und Sicherheit*. 1958 Leiter der Redaktion Außen- und Innenpolitik, Wirtschaft und Gesellschaft in der Hauptabteilung Zeitgeschehen des Norddeutschen Rundfunks. Seit 1965 Sonderkorrespondent der Hauptabteilung Zeitgeschehen im Norddeutschen Rundfunk. Autor der Fernsehserie *Pioniere und Abenteurer*. Buchveröffentlichungen: „Reporter in Fernost“ (1959), „Pioniere und Abenteurer“ (1970), „Reisen rund um unsere Welt“ (1971). 1979 *Lefty – Erinnerung an einen Toten in Brooklyn* 1980 *Marathon in New York*

### Jens-Uwe Scheffler

geb. am 7. 12. 1933 in Hamburg; Oberschule 1946 – 1952, dann Studium an der Staatlichen Hochschule für Musik und darstellende Künste in Hamburg, Abschlußprüfung als Schauspieler. Aufnahmeleiter in einer Werbefilmproduktion (1955). Kameraassistent, Cutterassistent und Produktionsassistent in der Produktion Hart-Film (Wolf Hart) von 1955 bis 1958. Mitarbeit an Dokumentar- und Experimentalfilmen. Freiberuflich tätiger Kameraassistent von 1958 bis 1960. Kameramann und Produktionsleiter bei Radio Bremen von 1960 bis 1962. Von 1962 bis 1967 Kameramann und Producer im Südostasienstudio New Delhi der ARD, anschließend bis 1973 in gleicher Funktion

tätig im ARD-Auslandsstudio Hongkong. Rückkehr nach Deutschland im Jahre 1973, Tätigkeit als Erster Kameramann und Regisseur bei Dokumentarfilmproduktionen. Seit November 1976 Coproducer der Fernsehserie *Pioniere und Abenteurer* von Max H. Rehbein. 1979 *Lefty – Erinnerung an einen Toten in Brooklyn*; Regie 1980 *Marathon in New York*; Regie