

**FILMBUCH
HANDLUNG**
DIALOG GmbH,
Gutleutstr. 15, D-6 Frankfurt a.M. 7

[1980]

Geschichte des Films
Jerry Toepflitz
Rogner & Bernhard
1895-1928
DM 59,-

Geschichte des Films
Jerry Toepflitz
Rogner & Bernhard
1928-1933
DM 59,-

Geschichte des Films
Jerry Toepflitz
Rogner & Bernhard
1934-1939
DM 59,-

Gerald Green
Holocaust
-DIE ENDLÖSUNG-
Der autobiographische Roman zur Vermeidung
DM 7,80

Ingrid Bergman
Mein Leben
DM 34,-

1918
Kino der Angst
Geschichte und Psychologie des Thrillers
DM 6,80

Marilyn Monroe
MEINE STORY
DM 6,80

Pasolini
Lektüre und Film
DM 14,80

HANS
MOSER
DM 6,80

MEINER DIENST
DM 32,-

Die Muppets erobern Hollywood
DM 14,80

Hart C. Blumenthal
KINOZEIT
Aufsätze und Kritiken zum
modernen Film
1976-1980
DM 12,80

film
LITERATUR
in deutscher
Presse

Politische Information im Fernsehen

Hinweise auf neue Publikationen

Die Problematik der politischen Information durch das Fernsehen liegt vielen der Querelen zugrunde, die aus der Kommunikationspolitik ein heisses Eisen gemacht haben. Diskussionen über Ausgewogenheit, Objektivität, Postenbesetzung, Staats-, Monopol- oder Privatfunk, Rot- oder Schwarzfunk, Propaganda, Meinungsführung und anderes mehr hängen sich letztlich allesamt am Thema der politischen Information auf. Dies geht gar so weit, dass, wie z. B. bei Karola Grund,¹ versucht wird, einzelne Aspekte aus dem Total herauszuheben, womit dann die Frage der Privatisierung öffentlicher Leistungen, darunter in erster Linie die politische Information, dadurch verdunkelt wird, dass man sie als eine wirtschaftspolitische bzw. ordnungspolitische darstellt. Dass bei solchen Problemverlagerungen nichts weiter herauskommen kann als Ergebnisse Gegenüberstellungen, die sich zur Not noch als unverdächtige Magisterarbeiten bezeichnen lassen könnten, lässt sich nur bedauern.

Sie laufen neben der Sache her und sind überdies angesichts ihres Mangels an Faktenkorrelationen und kohärenten Ergebnisdarstellungen, wie beispielsweise die Arbeit von Gert Roethlisberger² zeigt, nutzlos. Da wird uns auf 101 Seiten der Inhalt von ein paar amerikanischen Provinzzeitungen, gespickt mit demographischen Daten und Auflageziffern, nachgezählt, und man ist nach der Lektüre genauso klug wie vorher. Offensichtlich muss man diese naiven Autoren immer wieder darauf hinweisen, dass sich jedwede Information und besonders die politische auf dem gesamtgesellschaftlichen Hintergrund des vorherrschenden staatlichen Regimes abspielt, dieser daher Leitfaden und Grundlage von kommunikationspolitischen Erwägungen und Untersuchungen zu sein hat. Sonst verlieren wir in den Irrtum, amerikanische oder australische Mediensysteme glattweg mit schweizerischen oder jugoslawischen auf einen Nenner zu bringen.

Hier liess sich einwenden, dass durch die Einbeziehung systemimmanenter Faktoren Arbeiten dieser Art sich dem Kommunikationswissenschaftlichen entziehen, um in das Politikwissenschaftliche überzugehen. Ein solcher Einwand ist durchaus berechtigt, untergräbt jedoch in keiner Weise das Wissen um die Kommunikationswissenschaft noch die Validität der Ergebnisse. Denn auch ohne das grosse Wort von der Interdisziplinarität in den Mund zu nehmen, zeigt uns die Studie von A. J. Goss,³ wie sich mit den Grundkenntnissen und Methoden einer soziologisch ausgerichteten Kommunikationswissenschaft als Ansatzpunkt eine politikwissenschaftliche Untersuchung form- und inhaltsgerichtet durchführen lässt. Ohne der Versuchung anheimzufallen, irgendwie geartete Arten und Weisen eines zur Maxime erhobenen Agitprop zu diskutieren, werden hier auf der Basis quantitativer Analysen politische Sendungen des Fernsehens in der BRD und der DDR miteinander verglichen, um aus diesem Vergleich ein Image des einen Deutschland gegenüber dem anderen zu deduzieren.

Ohne sich in Stereotypen oder verfängliche ideologische Vorurteile zu verlieren, kann der Autor nachweisen, wie wenig sich die Bilder gleichen. Denn erstens steht dem problemorientierten und selbstkritischen Eigenbild der Bundesrepublik ein leistungsorientiertes und selbstlobendes DDR-Eigenbild gegenüber. Zweitens sind die durch die Fernsehberichterstattung ver-

mittelten Fremdbilder nicht dazu geeignet, Verständigung zu erleichtern, sondern sind vielmehr Ausdruck der ideologischen Distanz zwischen den beiden deutschen Staaten. Drittens lässt die politische Berichterstattung im Fernsehen der beiden deutschen Staaten aus unterschiedlichen Gründen — grundsätzliche Problemorientierung bei dem einen, ideologischer Auftrag bei dem anderen — eher auf eine Divergenz als auf eine Annäherung der Gesellschaftsbilder schliessen.

Schön, so wird man sagen, das haben wir doch schon immer gewusst! Aber etwas über ein System wissen und das Wissen nachweisen sind zwei verschiedene Dinge, zumal sich mit Nachweisen weitaus besser und tatkräftiger argumentieren lässt als mit der Selbstverständlichkeit eines Wissens, wie sich besonders aus den Schwierigkeiten bei Abrüstungskonferenzen ersehen lassen dürfte.

Die Unzufriedenheit mit der politischen Information, mit ihrem Zwielicht oder Zuwenig, mit ihrer Einseitigkeit oder Meinungslosigkeit ist bis in die Mitte der Kommunikationsforschung selbst vorgedrungen, vor allem der traditionellen empirischen Sozialforschung. Und zwar wird, um diesbezüglich Abhilfe zu schaffen, versucht, Modelle zu entwickeln, die inhaltliche, liles kommunikationspolitische Perspektiven mit zielgerichteten Forschungsstrategien zusammenbringen, wobei unterstellt wird, das sei besagter traditioneller Forschung seit ihrem Bestehen, ob bei uns oder in Amerika, stets entgangen. Diese kritische Prämisse, von Claus Ewich⁴ in seiner Habilitationsschrift eingangs seitenlang und lückenhaft als «Methodenverständnis» dargelegt, ist Ausgangspunkt eines Plädoyers für die Einführung des sogenannten «action research» bzw. der «Handlungsforschung» in den massenmedialen Forschungsbereich, und zwar zu politischen Zwecken. Verstanden soll darunter werden: empirische Untersuchungen, bei denen «der in diesem Kontext verwendete Handlungsbegriff auf die gewollte Veränderung einer

gegebenen Wirklichkeit abhebt, auf die Mitwirkung an der Beseitigung von Zuständen, die als unzulässig erkannt worden sind».

Methodologisch, so lässt sich simplifiziert sagen, geht es hier um eine Weiterführung dessen, was seit langem als «teilnehmende Beobachtung» (participating observation) bekannt ist, allerdings in eine Richtung, bei der der Forscher nicht länger ein ausenstehender Beobachter bleibt, sondern zu einem bewusst in die Kommunikation eingreifenden, also «partizipierenden» Handelnden wird. Schliesslich, so meint der Autor, sei «die Veränderung des Forschungsprinzips immanent; stellen Forschung und politische Praxis eine Einheit dar». Kurzum, alles an diesem «Modell» sieht so aus, als wolle man aus dem Forscher einen Manipulator machen. Doch so weit möchte der Verfasser nun auch wieder nicht gehen, sondern nur — und das ist gar nicht wenig — «die verstrukturierte und undemokratische Struktur unserer Kommunikationslandschaft durchbrechen», da dies für jegliches Forschungsinteresse und daher auch für die von ihm entworfenen «emanzipatorische Kommunikationsforschung» im Vordergrund stehe.

Was für unser Empfinden hier «im Vordergrund steht», ist einmal eine sagenhafte Überheblichkeit und zum anderen nichts als ein sowohl theoretisch als auch praktisch völlig utopischer Versuch einer Gesellschaftsveränderung durch Forschungsvorgänge. Trotz allem wissenschaftlichen Brimborium, das Ewich zur Rechtfertigung seines abstrusen Modells herbeiholt, handelt er mit seiner handlungsorientierten Kommunikationsforschung wie jene Illusionisten, die mit Hilfe des Seiltanzes die Gesellschaft zu verändern suchen.

Alphons Schramm

¹ Karola Grund: Privatfunk — Ersatz, Ergänzung oder Konkurrenz? Rita-G.-Fischer-Verlag, Frankfurt a. M. 1979.

² Gert Roethlisberger: Amerikanische Provinzzeitungen. Wilhelm-Fink-Verlag, München 1978.

³ Anthony John Goss: Deutschsprachige im Fernsehen. Eine vergleichende Analyse politischer Informationsrundsendungen in der Bundesrepublik Deutschland und der DDR. Verlag Wissenschaft und Politik, Köln 1980.

⁴ Claus Ewich: Kommunikative Partizipation und partizipative Kommunikationsforschung. Rita-G.-Fischer-Verlag, Frankfurt a. M. 1980.

Die «Droge Fernsehen» und Japans Kinder

Japanische Kinder verbringen den grössten Teil ihrer Freizeit vor dem Fernsehschirm. Wenn es die Wahl haben, ziehen sie es vor, allein vor dem Bildschirm zu sitzen, anstatt gemeinsam mit ihren Freunden zu spielen. Nur jedes fünfte Kind erhält von seinen Eltern Vorschriften, was es für Fernsehprogramme sehen darf. Dies geht aus dem Weissbuch 1979 des Erziehungsministeriums über die Verhaltensweise der Kinder im Alter zwischen zehn und fünfzehn Jahren hervor. Die Vereinigung des Kindes vor dem Bildschirm. So urteilen die Kommentatoren, werde unabsehbare Folgen für die Entwicklung der künftigen japanischen Gesellschaft haben. Das in den letzten Jahren zunehmende Phänomen unerklärlicher Kindermordtaten sei möglicherweise in diesem Zusammenhang zu sehen.

Nach den Untersuchungen des Ministeriums gibt es in der genannten Altersgruppe 27,7 Millionen Kinder. Das entspricht etwa dem guten Viertel der Gesamtbevölkerung. Sie verfolgen durchschnittlich zwei Stunden pro Tag intensiv die verschiedenen Sendungen der — je nach Region — vier bis sieben Fernsehprogramme. Andere Untersuchungen geben freilich beachtlich längere Fernsehquoten an. Mit ihren Freunden unterhalten sie sich mehr über Fernsehprogramme als über irgendeinen andern Gegenstand.

Die einzige Freizeitbeschäftigung, die dem Fernsehkonsum das Wasser reichen kann, ist das Lesen von Comic-Hefchen. Je älter ein Kind wird, desto seltener liest es ein Buch. Unter den Viertklässlern gibt es immerhin nur sieben Prozent, die im Laufe eines Monats überhaupt kein einziges Buch lesen. Aber bei den Neuntklässlern sind es bereits fast die Hälfte, die nie ein Buch zur Hand nehmen. Um so mehr lesen sie Comics. Achtklässler zum Beispiel verschlingen monatlich zwischen acht und dreizehn solcher Hefchen.

Die meisten dieser «Fernsehkinder» haben ausserlich vollen Anteil an der Wohlstandsentwicklung der Nachkriegszeit. Ihre Angaben dazu verraten viel über die gesellschaftliche Entwicklung, die Japan in den letzten Jahren durchgemacht hat. Nicht ganz zehn Prozent von ihnen sind Einzelkinder. Mehr als die Hälfte kommt aus Familien mit nur zwei Kindern. Achtzig Prozent von ihnen leben allein oder mit Geschwistern im gesonderten Kinderzimmer. Die meisten haben einen eigenen Schreibtisch, einen Schallplattenapparat und ein Radio. Sie schlafen im eigenen Bett und nicht mehr auf dem traditionellen Mattenbuddens, und die Jungen besitzen grösstenteils eine Baseball-Ausrüstung, was der europäischen Fussballausrüstung entspricht. Fast alle betrachten ihren Lebensstandard als durchschnittlich oder überdurchschnittlich.

Die in ihrer geistigen und gesellschaftlichen Entwicklung auf die einseitige Aufnahme visueller Eindrücke fixierten Kinder des japani-

schen Fernsehalters bedienen sich des Mediums wie einer Droge, warnen die Kritiker. In einer durchschnittlichen Familie wird das Fernsehen morgens beim Weckerklingeln angestellt und erst nachts beim Zubettgehen ausgeschaltet. Wer zu Hause ist und den Sendungen nicht intensiv folgt, nimmt sie automatisch doch mit halbem Auge und halbem Ohr auf. Die Programmqualität der überwiegend privaten Anstalten gehört dabei zum Anspruchloseten, was der internationale Vergleich zu bieten hat. Was wollen Japans kindliche Abhängige mit dieser «Fernsehdroge» abecagieren?

Das Weissbuch des Erziehungsministeriums deutet eine Antwort auf diese Frage an. Es verweist darauf, dass etwa unter den Siebtklässlern bereits knapp die Hälfte bewusst unter «Lebenssorgen» leidet. Bei den Neuntklässlern sind es bereits über sieben Prozent, weil hier die Arbeit für die Aufnahmeprüfungen zum nächsthöheren Schuljahr beginnt. In der Tat macht die Schule den Hauptteil der kindlichen Sorgen aus. Um das reguläre Pensum oder die verschiedenen Zwischenprüfungen zu schaffen, besuchen über ein Drittel aller Kinder der untersuchten Altersgruppe durchschnittlich 2,4mal pro Woche eine der im Lernsystem bereits fest institutionalisierten Nachhilfschulen. Jedoch in der Zwölfmillionenstadt Tokio zum Beispiel müssen gut achtzig Prozent aller Kinder in den letzten beiden Klassen vor der Aufnahme in die höhere Schule in diesen Examenpausenanstalten öfter. Fast die Hälfte aller Befragten nannten daher auch auf die Frage nach dem, was ihnen an der Gesellschaft am meisten missfällt, die Bedeutung der schulischen Vorbildung für den späteren Berufsweg. Nur war eine angenehme Oberschule und eine angenehme Universität besucht hat, kommt in Japan auch in einer angesehenen Firma unter.

Die «Droge Fernsehen» erscheint als der bequemste Ausweg aus diesem sozialen Leistungsdruck. Nach Ansicht der Kommentatoren spielt das Fernsehen dabei nur die komplementäre Rolle anderer gesellschaftlicher Umwälzungen, welche die bis Kriegsende noch multipolar strukturierte Gesellschaft in die individuelle Einsamkeit zu drängen drohen. Dazu gehören die Auflösung der Grossfamilie und die Wohnblock- und Schlafstadtzivilisation der städtischen Ballungsräume. In dieser künstlichen Atmosphäre, fern der Natur und ohne hinreichende Freizeitwerte, erhält das Fernsehen die Ersatzfunktion für die primären Erfahrungen des Erwachsenwerdens. Dieses Substitut wenigstens qualitativ zu verbessern — wenn es schon nicht möglich sei, das Uebel an der Wurzel zu packen — sei bereits mit so viel Drucker-schwärze beschworen worden, dass niemand mehr hinzuhöre, klagen die Kritiker. Am wenigsten offenbar die Eltern, die ihre fernsehbedrohten Kinder der Gewalt des Mediums überlassen, — weil sie selber längst davon abhängig sind.

Peter Crome

MARILYN MONROE

WEEK
JULY 11-17

Brand new colour print of
BUS STOP double-billed
with a different Marilyn film
each day including:
GENTLEMEN PREFER
BLONDES

SOME LIKE IT HOT
LET'S MAKE LOVE



0001 4018 - 19794 1064
GEM 51 241.120

Deutsches Filmmuseum stellt sich
vor:

SEEBER, Guido: DER TRICKFILM in
seinen grundsätzlichen Möglichkeiten.
Nachdruck d. Ausgabe Berlin
1927. Frankfurt/M. 1979. DM 18,-

Das Kind, aus dem ein Riese wurde

Zwei Bücher zur Geschichte des Zweiten Deutschen Fernsehens

Das Zweite Deutsche Fernsehen, inzwischen zur riesigsten TV-Anstalt Europas angewachsen, ist längst Gegenstand aus wissenschaftlicher Untersuchungen. Jetzt aber landet der erste Teil einer detaillierten, umfassenden Geschichte des ZDF auf dem Buchmarkt, eine imponierende Historia von der Geburt und dem unheimlichen Wachstum eines Riesen, der zwangsläufig so werden mußte, wie er wurde, dem es aber, mag roaucher Leser meinen, vielleicht besser bekommen wäre, hätte er weniger gigantische Ausmaße angenommen.

Dass sich Klaus Wehmeier nicht selbst kritisch bei Gedanken nach versäumen oder nach möglichen Alternativen zu einem solchen Dinosaurierwachstum aufhält, liegt in der Natur der Sache. Das hier ist ein rundfunkhistorisches Werk, das schlichte Tatsachen feststellt, mit stabilen Zahlen unumwunden und damit jedem, der in der rundfunkpolitischen Diskussion lebt — auf welchem Ufer auch immer —, eine überaus wertvolle Handreichung bietet. Es beleuchtet die „Geschichte des ZDF“ bis 1968.

Wehmeier ist wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Forschungsstelle des Instituts für politische Wissenschaften in Münster und Lehrbeauftragter am Institut für Publizistik der Universität Münster. Herausgebracht hat das Werk der Verlag v. Hase & Köhler, der als Mainzer Unternehmen auch eine Art Verpflichtung gefühlt haben mag, sich eines Gegenstands anzunehmen, der wie kaum ein anderer diese Stadt bundespopulär gemacht hat. Und so bringt der Verlag zur Buchmesse gleich ein weiteres Werk über das ZDF heraus, das obwohl ganz anders markiert — zugleich ein ergänzendes Dokument zur „Ge-

schichte des ZDF“ darstellt: die Erinnerungen des Gründungsintendanten Karl Holzamer.

Nüchtern, mit reichem Material, ansehnlichen Tabellen und einer ausladenden Bibliographie bestückt, greift Wehmeiers „Geschichte des ZDF“ nicht nur die äußeren Vorgänge im und um das ZDF auf. Vielmehr legt sie auch die Grundlagen der rundfunkrechtlichen und rundfunkpolitischen Voraussetzungen der Gründung dar. Die Geschichte des heutigen Mainzer Medianriesen beginnt also keineswegs 1963, als zum ersten Male ein ZDF-Bild durch den Äther geschickt wurde, und nicht einmal mit seiner eigentlichen Gründung 1962, sondern schon Jahre früher, als die Diskussion um ein Alternativ- oder Kontrast-TV-Programm einsetzte. In detektivischer Detailarbeit zieht der Autor dann die Entwicklungslinien nach, dabei mit mancher Neuheit aufwartend. So überrascht er mit einer Dokumentation zur Rundfunkpolitik der Bundesländer, wie sie bislang nirgendwo publiziert wurde.

Persönlich, fastig, intim nahezu freundlich, farbig lesbar, streckenweise sogar spannend, angereichert mit kulturphilosophischen ausdehnenden Betrachtungen, stellt sich Karl Holzamers Buch vor. Es ist in der Tat — wie Holzamer selbst ankündigt — „so geschrieben, wie ich zu schreiben pflege“. Und das heißt: klar, lebendig, ehrlich, aber auch zugut, diplomatisch, ohne den Ehrgeiz

zu entbehren, eine Lawina loszutreten. Diskussionen in Gang zu setzen, oder gar: es jemandem heimzuzahlen, wie das Membranen oft so zu sein haben.

Dergleichen Absichten scheinen Holzamer, dem abgewandten Philosophieprofessor, nicht nur deshalb fremd zu sein, weil er als Persönlichkeit schon automatisch mit dem ZDF assoziiert wird, so daß er jedes Stechen, das vom Ruhm des ZDF abbröckelt, am eigenen Leib fühlen muß. Sensationen liegen ihm ganz einfach nicht, und schon gar nicht mag er jemandem weh tun: Selbst für Mitarbeiter, mit denen er einstweilen spektakulär zusammengebracht war, findet er freundliche Wortformen.

Nein, Holzamer schildert nirgendwo sonderlich Erstaunliches. Und doch wird dieser Band zu einem überaus reizvollen Buch für jeden, der mehr, nämlich auch Atmosphärisches, über ZDF wissen möchte. Denn hier spricht einer, in dessen väterlichen Worten das gigantische ZDF zu einem liebeswerten Kind geadelt wurde. Über das es viel Liebes, aber auch manch Sorgenvoll-Nachdenkliches zu sagen gibt. „Mit dem Herren dabei“ heißt eines der Kapitel, und dieser Titel wäre fürs ganze Buch noch passender gewesen als der gewählte, gewiß gleichfalls zutreffende.

Der schwere Kampf, den Holzamer und sein Team — ein wirkliches Team noch damals — auszufechten hatten, die finanziellen Engpässe, die es zu meistern galt, die bescheidenen Anfänge in Baracken, in einem zum Studio umgebauten Stall, in einem Wohnwagen für Maske und Umkleidekabinen, all das auf einem Gelände, das für Übertragungen kaum befahrbar war — es wird in fast wehndigen Ton wiedererweckt und verführt den Leser immer wieder zu einem etwas erschrockenen Seitenblick auf die Riesenbaustelle, mit der die Burg auf dem Lerchenberg demnächst komplettiert wird.

Ein leichtes Intendantenleben, fürwahr, war's nicht, das will man Holzamer gerne glauben. Da nimmt er uns

Klaus Wehmeier:
Geschichte des ZDF
Teil 1. Verlag v. Hase & Köhler, Mainz.
320 S., 48 Mark.

Karl Holzamer:
Das Wehmeier
Verlag v. Hase & Köhler, Mainz. 240 S.,
32 Mark.

etwas auf seinem Rundumzug durch alle Staatskanzleien mit, bei deren Chefs er um eine „Verankerung des ZDF im Bewußtsein der Länderchefs“ warb. Gerade die Widerstände aber haben das ZDF groß gemacht“, sagt Holzamer. Und selbst Konrad Adenauer, dem mit seiner „Deutschland Fernsehen GmbH“ ein ganz anderes Fernsehen vorgeschwebt hätte, weiß Holzamer noch Lob zu spenden. Ohne diesen schließlich akzeptierten Adenauer-Versuch nämlich, der das Fernsehrecht des Bundesverfassungsgerichts heraustrückte, wäre es „mit dem ZDF nicht so rasch gegangen“. Und er erlaubt sich, wie ihm Adenauer, diesen merkwürdigen Dank vernehmend, geantwortet hätte: „Dann sind Sie also mein illegitimes Kind.“

Das Kind wuchs heran. Und die Rundfunk-Umwelt war ihm zunächst nicht eben freundlich gesinnt. Da weigerte sich der Bayerische Rundfunk, den Gebührentanteil in Bayern aus ZDF abzuführen, da intrigierten ARD-Leute gegen die Gleichberechtigung der neuen Anstalt, da entbrannte der Steuerkrieg. Das war schon ein Stück Heikelarbeit, ohne Frage. Aber hier wie anderswo wehrt sich Holzamer dagegen, irgend jemanden „in den Anklagestand zu versetzen“.

Er hat es nicht nötig. Denn das meiste ist, von seinen einstigen Zielen her gesehen, zugegangen. mochte Holzamer im Zuge der Zeit auch die eigenliche, konkrete Wahrnehmung der Verantwortung des Intendanten in unmittelbaren Programmfällen entglichen sein — was er nicht zugibt. Und was auch nicht an ihm lag als vielmehr an der unabhängigen Fehlentwicklung des öffentlich-rechtlichen Systems.

HERMANN A. GRIESSER

Neue Zürcher Zeitung

FERNSEHEN

Donnerstag, 28. März 1980 Fernsehwoche Nr. 66 39

Film, Kino und Fernsehen

A. S. Schon seit langem wird die Frage diskutiert, ob Spielfilme im Fernsehen die Menschen vom Kinobesuch abhalten oder ob ihre Vorführung auf dem Bildschirm eher zum Kinobesuch anreizt. Anlass zu dieser Problematik war der rapide Rückgang des Kinobesuchs zur Zeit, als das Fernsehen als ein neues Medium seinen Platz im Wohnzimmer fand. Inzwischen ist dieser Platz zum Stammpfand, sind das Fernsehen und mit ihm Spielfilme im Programm zu einer Selbstverständlichkeit geworden; sie gehören wie Essen und Trinken zum Alltagsleben. Dennoch jammert die Kinoindustrie — zu Recht oder zu Unrecht — nach wie vor über die Konkurrenz des Fernsehens, obwohl sich dieses zumindest mit einer bescheidenen Rechtfertigung versorgt, indem es entweder nur im Kino bereits gezeigte Filme bringt oder aber in Vorführungen lobbende Ausschnitte aus neuen Spielfilmen vorführt.

Da nun auch solche Rechtfertigungsversuche nicht überall auf Beifall stossen, mit anderen Worten die Querelen zwischen Kino und Fernsehen noch längst nicht beigelegt sind, hat sich die ARD/ZDF-Medienkommission¹ sozusagen in eigener Sache dieser Problematik zugewandt. Sie hat eine Untersuchung des Publikums beider Medien sowie der Motivationen durchgeführt, «die eine Bindung an Kino und/oder Fernsehen oder die entsprechende Ablehnung begründen». Repräsentativ sollte eine *Benutzungsanalyse* durchgeführt werden, die allerdings nun nicht etwa mittels teilnehmender Beobachtung zum Beispiel durchgeführt wurde, sondern als eine Erkundung über «Einstellungen und Verhaltensweisen der Bevölkerung gegenüber Spielfilmen in Kino und Fernsehen». Natürlich kann eine auf diese Weise aufbereitete Analyse nichts schaden, ist aber weder in der Anlage noch in den Ergebnissen — wie im Vorwort vorgegeben wird — eine auf der Basis des sogenannten Nutzenansatzes der Massenkommunikationsforschung beruhende Studie, d. h. eine sich auf die Erforschung von «uses and gratifications» stützende.

Zwar stimmt es zweifellos, wenn anhand der vorgelegten Statistiken «Kino und Fernsehen keine Alternativmedien (sind), bei denen die Nutzung des einen die des anderen ausschliesst», aber sind es Erkenntnisse dieser Art, die allein für die Analyse der Nutzung ausschlaggebend sind? Sicherlich nicht. Denn über-

gangen wird auf diese Weise, will sagen, angesichts der «Kühle» der Statistik, alles das, was das Spezifische des Kinos ausmacht, als das sind: Vorbereitung zum Kinobesuch, Konzentrations- und Aufmerksamkeitsgrad, verdunkelter Saal, Bequemlichkeit usw. kurz all das, was Edgar Morin in seiner anthropologischen Untersuchung «Der Mensch und das Kino» (Stuttgart) schon 1958 so pertinent dargelegt hat. Liest man dann Sätze wie z. B.: «Fernsehen ist für die Gruppen, die ins Kino gehen, kein Grund, der von häufigerem Kinobesuch abhält», dann möchte man meinen, hier spreche jemand (mit oder ohne statistische Daten), der sich von Handlungen, Worten, Dingen, Einrichtungen und Auffassungen abwendet, die er persönlich nicht zu verantworten vermag.

Weitaus klüger und überzeugender wird die Konkurrenzsituation zwischen Film und Fernsehen beziehungsweise die zu gleicher Zeit ökonomische und kulturelle «crise du cinéma» von Anne-Marie Lauzon² aufgerollt und abgehandelt, indem sie das Schergewicht auf die Mediatoren legt, die zwischen dem Spielfilm und dem Publikum vermitteln. Das heisst, sie geht der Frage nach, ob der Zuschauer eigentlich frei oder manipuliert sei, um von dort aus zu Erkenntnissen über die strukturelle Zusammensetzung sowie über das Auswahlverhalten des Publikums zu gelangen. Im Ergebnis stellt sie mittels Beobachtung durchaus konkret fest, wie «les médiateurs accomplissent effectivement leur tâche, en France, dans le cas précis du cinéma», und zwar durch eine «médiation implicite». Von ihr weist die Autorin nach, dass sie erstens interpersonell und diffus ist; zweitens latent und unausgesprochen; drittens nacheinander ganze Generationen bzw. ganze soziale Klassen ohne Zwänge oder Schulung mit einer Gewichtung für oder gegen Kinobesuch durchtränkt. Stellt man die beiden hier besprochenen Studien einander gegenüber, dann tritt für den Kommunikationswissenschaftler deutlich die Notwendigkeit nach vorne, stets zu beachten, dass die rein statistische Erhebung niemals das *aktuelle Verhalten* des Einzelnen oder ganzer Gruppen in der Realität zu erfassen vermag.

¹ Elisabeth Berg und Bernhard Frank: Film und Fernsehen. Ergebnisse einer Repräsentativumfrage 1978. Verlag von Hase & Köhler, Mainz 1979.

² Anne-Marie Lauzon: Cinéma, Presse et Public. Paris 1972.



Band 9 der Reihe «Hayne Film-Bibliothek» ist einem der bedeutendsten Schauspieler Hollywoods gewidmet: Spencer Tracy. Sein Leben und seine Filme mit vielen Fotos.
(Hayne Film-Bibliothek 9/DM 5,90)

Zeppo Marx gestorben

Ihr Name ist Synonym für boshafte Witz, für satirischen Slapstick: Die Marx-Brüder. In den zwanziger Jahren machten die fünf Brüder mit den klangvoll drolligen Namen Chico, Harpo, Groucho, Gummo und Zeppo mit Filmen wie «The Cocoanuts» und «Animal Crackers» eine Karriere. Berühmter noch wurden in den dreißiger und vierziger Jahren ihre sehr blassigen Komödien «A Night in the Opera», «Duck Soup» und «A Night in Casablanca». In den letzten Jahren wurden diese Filme in frischen Kopien in unseren Kinos wiederaufgeführt, und siehe — der böse Humor der fünf zog noch immer. Mit Zeppo Marx, der gestern im Alter von 78 Jahren in Palm Springs gestorben ist, trat nun der letzte der Brüder ab. Zeppo war immer der Unaufrichtige der fünf. Er mimte stets den romantischen Heiden, schön, aber nicht besonders markig, und zog sich bereits nach fünf Filmen ins Privatleben zurück. Sicherlich wird aber sein Tod dazu führen, daß wir wieder einige der besten Streiche der Brüder zumindest im Fernsehen noch einmal erleben dürfen. MVS

Die Welt 1.12.79

Fixiert aufs Fernsehen

Meinungsbildung unter Einfluß

WOLFGANG R. LANGENBUCHER (Hrsg.): Politik und Kommunikation. Über die öffentliche Meinungsbildung. Piper-Verlag, München, 262 Seiten, 26 Mark.

Als Fortsetzung des vor fünf Jahren von ihm herausgegebenen Bandes „Zur Theorie der politischen Kommunikation“ versteht Wolfgang R. Langenbucher, Professor für Kommunikationswissenschaft an der Universität München, den jetzt erschienenen Reader. Der Titel zeigt den Schwerpunkt an, zu dem hin sich im Laufe dieser Jahre das Erkenntnisinteresse von Wissenschaft wie Praxis verlagert hat: „Politik und Kommunikation“.

Einen allgemeinen Rahmen zur Frage der politischen Funktion der Medien setzen in diesem Sammelband vor allem Niklas Luhmann, Heinrich Oberreuter und Heribert Schatz. Letzterer, Professor an der Gesamthochschule Duisburg, behandelt das Problem der Einflußnahme der „Akteure des politisch-administrativen Systems“ auf die Massenmedien. Eine Einflußnahme, zumindest Versuche dazu, aus der Vorstellung heraus, daß den Medien — und hier insbesondere dem Fernsehen — ein überragender Einfluß im Hinblick auf die Realisierung des jeweiligen politischen Willens zukommt.

Warum die überdurchschnittliche Aufmerksamkeit beim Medium Fernsehen bei gleichzeitig fast vollständiger Vernachlässigung anderer massenmedialer Kommunikationsformen, wie Film, Buch, Zeitschriften? Auch Schatz weiß keine Antwort, die sich auf entsprechende Ergebnisse der Wirkungsforschung stützen könnte. Tatsache ist, daß von einem als höher angenommenen Wirkungspotential ausgegangen wird.

Als Musterbeispiel für ein derartiges kommunikationspolitisches Denken enthält der Reader die Skizze eines Mitarbeiters der CDU-Partizipationszentrale (Peter Radunski) über die Suche nach den Ursachen der Wahlveränderung 1976 und die Konsequenzen für 1980. Zugabe trifft die Vorstellung, daß politische Kampagnen und damit Wahlentscheidungen im wesentlichen im Fernsehen stattfinden. Konsequenz: „Die Wahlkampfplanung 1980 muß am Fernsehen als dem wichtigsten Faktor der gesamten Auseinandersetzung orientiert sein.“ Das heißt für das Fern-

sehkonzep 1980 unter anderem: „Maßnahmen und Veranstaltungen müssen fernsehfähig konzipiert werden, damit sie Anlässe zur bildlichen Wiedergabe im Fernsehen bieten.“ — „Es wird eine unerläßliche Voraussetzung, daß nur die Politiker für die Union im Fernsehen auftreten können, die sich in einer systematischen Fernsehschulung für diese Aufgabe vorbereitet haben.“

Ist das Fernsehen wirklich wahlentscheidend? Zumindest für die politischen Führungsspitzen der Parteien scheint dies keine Frage zu sein. Interessant in diesem Zusammenhang der Beitrag von Claudia Maut: ein Blick hinter die Kulissen und eine Analyse der ZDF-Sendung „Journalisten fragen — Politiker antworten“. Bei diesem ursprünglich als Parteiensendung konzipierten Programm werden die wachsenden massenkommunikativen Ansprüche der Parteien besonders deutlich. Nicht der Parteien als Ganzes allerdings, nicht die Masse der Parteimitglieder kommt ja zu Wort, sondern ihre Führungselite, fast immer die gleichen Gesichter und Statemenis.

Kein Wunder, daß Langenbucher in seinem Vorwort den Wunsch äußert, der investigative Journalismus, der vor allem in den USA zum täglichen Brot gehört, möge auch in der Bundesrepublik heimischer werden. „Manchmal wäre es für den Staatsbürger gewiß wichtiger zu wissen, was die Politiker und warum sie etwas inszenieren, als zum x-ten Male die gleiche Meinung wieder vermittelt zu bekommen.“ Herbert Riehl-Heyes Reportagen in der Süddeutschen Zeitung werden als Beispiel dafür genannt, „wie erhellend dieser Blick in die kommunikativen Hintergründe von Politik sein kann“.

Können neue Medien eine Veränderung in diesem zunehmend als kritisch empfundenen Zusammenspiel von Politik und Kommunikation bringen? Klaus Lenk vermutet dies: „Die Sichtung der Vorschläge zur Verbesserung demokratischer Partizipation an politischen Entscheidungen durch neue Formen technisch vermittelter Kommunikation hat nur wenig Brauchbares zutage gefördert.“ Die Lösung kann nicht in einer bloßen Vermehrung der gegenwärtig von Zeitungen, Funk und Fernsehen angebotenen Informationen bestehen, sondern in einer auch jetzt schon technisch möglichen stärkeren Gewichtung von Hintergrundinformationen.

REINHARD WOLFF

Verantwortlich: Peter Diehl-Thiele

Ein Unangepaßter im Fernsehen

Die „Anstaltsjahre“ des Erich Helmenadörfer

Erich Helmenadörfer hat sich in man-nichtalltäglichen Bereichen des Journalismus umgesehen. Letztes das Lendenbüro Bayern der Deutschen Presseagentur, war Auslandskorrespondent in Kairo, war Gründungs-Chefredakteur einer Boulevardzeitung. Heute ist er Chef des Lokaltalks der „Frankfurter Allgemeinen“. Zwischendurch betätigte er sich beim Fernsehen, nicht nur als Journalist, sondern auch als Quizmaster. Das war für ihn keine glückliche Zeit, was sicher nicht nur am Fernsehen, sondern auch an Erich Helmenadörfer gelegen haben wird. Die Abneigung, sich anzupassen, teilt er mit den jungen Linken, sonst allerdings nicht. Über seine „Anstaltsjahre“, auch über die dabei ange-troffenen Kollegen, berichtet er so freimütig, wie es gerade noch geht (etwa über Robert Lembke), will man nicht

mit dem Beleidigungsparagraphen in Konflikt kommen. Dabei fallen auch manche scharfe Informationen dar-über ab, wie es hinter der Mattheische und um sie herum zugeht. Man bekommt auch den Eindruck von einem gewaltigen Leerlauf, von viel überflüssiger Bürokratie, von viel zu vielen Ober-, Neben- und Hauptabteilungsle-ttern. Dem öffentlich-rechtlichen System neue Freunde zuzuführen, sieht Helmenadörfer gewiß nicht als seine Auf-gabe an. Mehr aber hat er sich den Groß-von der Seele schreiben wollen. „Freud und Leid im Fernsehen“ heißt der Unter-titel seines Buches. Es ist darin mehr von Leid als von Freud die Rede.

Frankfurter Rundschau

Helmenadörfer macht manche treffliche Bemerkung über deutschen Journalis-mus. Zuzustimmen ist ihm, wenn er die Geringschätzung des Reporters ge-genüber dem Redakteur am Schreib-tisch beklagt. (Daß Reporter im Tarif-vertrag nicht vorkommen, hat aller-dings den Grund, daß dort alle festange-stellten Journalisten als Redakteure eingruppiert werden, also auch die Reporter.) Dem Autor ist auch zuzu-stimmen, wenn er den Journalismus als am glaubhaftesten bezeichnet, der eigen-es parteipolitisches Engagement ver-meldet. Bei Zeitungen ist dies ohnehin die Regel, und soweit sich dort Kollegen doch für eine Mitgliedschaft entschei-den, so stehen sie, dies meine Beobach-tung, ihrer Partei gewiß nicht als Prop-agandisten zur Verfügung; doch Außenstehende glauben es ihnen meist

nicht, und deshalb sollte man den Schein meiden. Das gilt übrigens, meine ich, auch für Verbände außer dem eigenen Berufsverband, für Bewegungen und Initiativen. „Ein gewisser persönlicher Abstand zu Geschismen und Perso-nen gehört zu dem sich um Unabhän-gigkeit bemühenden Journalisten“ (Helmenadörfer). Daß dies nicht das Vermei-den von Stellungnahmen bedeutet, de-monstriert E. H. mit seinen scharfen, ge-legentlich überspitzten, gewiß nie die Linke favorisierenden Lokalglossen in der „FAZ“. Sie stammen also nicht von einem CSU-Mitglied

Auf eines muß noch eingegangen wer-den, auf die Sendung „Ente gut — alles gut“, in der Redakteure und Leser jeweils zweier Zeitungen miteinander im Vorzeichen abfragbaren Wissens

wetteiferten. Die FR zog damals nach der ersten Sendung ihre Zusage für die Beteiligung an der zweiten zurück, dies kreierte Helmenadörfer ihr verständ-licherweise an. Die bildungspolitischen Motive hat er nicht begriffen. Bei dieser wie bei allen ähnlichen Sendungen sind diejenigen am erfolgreichsten, die auf einem relativ schmalen Spezialgebiet auch noch die belangloseste Einzelheit auswendig wissen, die vernünftige Leute nachschlagen und sich den Kopf statt dessen freihalten für die Erkennt-nis von Zusammenhängen. Aber wenn's den Leuten Spaß macht... Richtig. Nur wird zwangsläufig zum Vorbild, wer im Fernsehen auftritt und dort Erfolg hat. Solche Gehirnakrobaten sind aber im Computerzeitalter hoffnungslos ver-letzt und laugen höchstens noch für Fernsehquiz. Auf solche Isolierung des

abfragbaren Wissens zu verzichten, hat gewiß nichts mit der zweifellos bekla-gewerten modischen Flucht vor gel-stigen Anstrengungen zu tun, die aber auch die Ziel linker Bildungspolitik ge-wesen ist, im Gegenteil.

HORST KÖPKE

Erich Helmenadörfer: Meine Anstalts-jahre — Freud und Leid im Fern-sehen. Verlag R. S. Schulz, Percha 1979; 216 Seiten, Paperback, 24,— DM.

Samstag, 1. März 1980, Nr. 52

John R. Taylor: Die Hitchcock-Biographie



»Die Hitchcock-Biographie« — »durch und durch fes-selnd, das beste Buch über den berühmtesten Film-regisseur« (Publishers Weekly). Kenntnisreich und detailliert schildert John Russell Taylor den Werde-gang Hitchcocks: »Ein wirklich großes Buch. Nie zuvor hat jemand Hitchcock so genau bei der Arbeit beschrieben noch diese Arbeit so präzise und kritisch bewertet.« Londoner Times«

John Russell Taylor, Die Hitchcock-Biographie Alfred Hitchcocks Leben und Werk. Aus dem Englischen von K. Budzinski. Ca. 350 S. mit 16 S. Abb. Leinen ca. 36,— DM. ISBN 3-446-12973-1. Voraussichtlicher Erscheinungstermin: 26. März. »Eine wahre Goldgrube voller Anekdoten und Filmgeschichten, sorgfältig ausgewogen und wohlfeil bis zum letzten Nugget. Hitchcock erscheint als ein echtes Original, ein Exzentriker, dessen Privatleben hin- und her-schwankt zwischen britischer Reserviertheit und unbekannter Boshaftigkeit.« New Republic.



Siegfried Kracauer: „Der Lebensraum, in dem wir uns aufhalten, ist lügend, die Luft mit Ideologien geschwängert und der Boden unter unseren Füßen erweicht.“
Foto: Suhrkamp-Verlag

Es war mein erstes Filmbuch überhaupt. Ein jugoslawischer Freund, der Regisseur Bostjan Hladnik, hat es mir im Mai 1959 in Paris geschenkt, als wir jeden Abend in der Cinéma-thèque saßen, um die alten deutschen Filme anzuschauen. Fritz Lang hat mir über das messergetriebene Bild von Peter Lorre (in „M“) eine Widmung geschrieben.

Das kleine Rowohlt-Bändchen, inzwischen ganz vergilbt, noch wirklicher Reliquat, hat mich seitdem immer begleitet und wird jetzt abgelöst von der Neuauflage, die bei Suhrkamp erschienen ist. „Von Caligari zu Hitler“ diesmal richtig betitelt — eine psychologische Geschichte des deutschen Films von Siegfried Kracauer.

Nach zwanzig Jahren habe ich das, diemal sehr viel umfangreichere und komplette Buch neu gelesen mit der gleichen Begeisterung, die sich erklärt, wenn ich nur den ersten Satz zitiere: „Als die deutschen Filme ab 1920 den von den Alliierten gegen den früheren Feind verhängten Boykott allmählich brachen, schlugen sie beim Publikum in New York, London und Paris als ebenso verblüffende wie faszinierende Leistungen ein.“

Was nach dem Zweiten Weltkrieg dreißig Jahre gedauert hat, gelang nach dem Ersten schon nach zwei Jahren. Die Geschichte des deutschen Films nach dem Ersten Weltkrieg drängt dauernd Parallelen mit der nach dem Zweiten auf. Und das ist es auch, was mich beim Lesen des Buches mehr beschäftigt hat als die vielen präzisen Inhaltsangaben und die im Nachwort des Herausgebers Karsten Witte zusammengefaßte These Kracauers, daß sich nämlich das kollektive Bewußtsein eines Volkes, seine Bedürfnisse und seine geheimen Seh-

Der Wille zur Unterwerfung

Siegfried Kracauers epochale Untersuchung „Von Caligari zu Hitler“ neu gelesen / Von Volker Schlöndorff

Siegfried Kracauers sozialpsychologische Geschichte des deutschen Films „Von Caligari zu Hitler“ war einmal das maßgebende Buch der deutschen Nachkriegs-Filmkritik, von der zu sprechen lohnt für die Zeitschrift „Filmkritik“. In der sich sammelte und artikulierte, was dem restaurativen Klima der Adenauer-Ära film-politisch und -ästhetisch Widerstand leistete, gehörte Kracauers Buch, entstanden während des Krieges in den USA — wohin der in Frankfurt a. M. 1889 geborene Filmkritiker der „Frankfurter Zeitung“ (als Sozialist und Jude) emigrieren mußte — zu den maßgebenden Texten. An ihm orientierte sich die linke Filmkritik der Bundesrepublik.

1958 war Kracauers Studie in „Rowohlt deutscher Enzyklopädie“ erschienen — im gleichen Jahr, in dem die „Filmkritik“ sich konstituierte. Erschienen war ein Buch, das den Anschein erweckte, es sei mit Wissen und Willen des Autors gekürzt worden. Daraus kann keine Rede sein — wenngleich Kracauer offensichtlich sich dazu auch nicht äußerte. Im Grunde erschien bei Rowohlt eine gereinigte und geglättete Fassung, in der nicht nur die formalistischen Momente oft weggelassen wurden — wodurch Kracauer als bloßer Ideologie-Kritiker von „Jahnlath“ erschien — sondern auch die Inhaltstheorien und die Bezüge zu Zeitgeschichte des Buches, in denen sich der gesellschaftskritische, antifaschistisch-sozialistische Ansatz der Kracauerischen Methodik offenbarten, war bewußt durch falsche, verzerrende Übersetzungen unterlagern worden. Auf das Buch, an dem Kracauer zwischen 1941 und 1946 arbeitete, und das auf Englisch — in der Sprache, in der Kracauer es geschrieben hat — 1947 erschien, reagierten schon amerikanische Heizenjäger als Vorhut des McCarthyismus allergisch. Die um mehr als

„Caligari“, „Dr. Mabuse“, „Nosferatu“, „Der Golem“ zeichnen immer wieder den Tyrannen, der über das Chaos siegt, und dem wir Deutsche uns so gerne unterwerfen. Die Deutschen waren offenbar der Meinung, daß ihnen zwischen verbreiterender Anarchie und dynamischer Herrschaft keine Wahl bliebe.“ Auf dieses Grundmuster bauen ja auch heute noch alle Bürgerblockparteien, insbesondere der wohlbekannte Slogan des Kanzlerkandidaten Strauß spiegelt dies wider.

Alle diese Filme sind bedeutungs- und schicksalsschwanger, Komödien gibt es fast nicht, und nur bei „Die Finanzen des Großherzogs“ von Friedrich Murnau jubelt Kracauer in seiner Kritik auf: „Endlich ein Film ohne tiefere Bedeutung.“

Neben den Tyrannenfilmen gab es das Melodram, und in diesem Genre ist die „Straße“ von Karl Grune der Archetypus aller deutschen Filme überhaupt. Es ist die Geschichte eines Spielers, der von den Schatten, die die Straße an die Decke seiner Wohnung wirft, angezogen wird, ins unbekannte Abenteuer aufzubrechen, um nach einigen enttäuschenden Begegnungen — wobei nie die Prostituierte mit dem großen Herzen fehlen darf — schließlich nach Hause zurückzukehren, sich vor Frau oder Mutter auf die Knie zu werfen und seinen Kopf in ihren Schoß zu betten.

Die Hauptpersonen des deutschen Films sind (wie eh und je) die ewig Pubertierenden, die kurz rebellieren, um sich dann zu unterwerfen. Später, Ende der zwanziger, Anfang der dreißiger Jahre, kehren diese Helden nicht mehr zu Frau und Mutter ins Flüchtlingszimmer zurück, sondern finden Zuflucht im Schoß der Sportverbände und Jugendbewegungen; sie unterwerfen sich dem Vaterland und seiner neuen Nazidomäne statt der Familie, doch das Grundmuster ist immer dasselbe: es spiegelt Menschen, die nicht

zehn Jahre verzögerte Rezeption des Buches in der Bundesrepublik vollzog sich im Schatten des Kalten Krieges, Seither wuchern bis heute die Mißverständnisse weiter.

Das könnte sich jetzt ändern. In der von unserem Mitarbeiter Karsten Witte editierten „Siegfried-Kracauer-Ausgabe“ des Suhrkamp-Verlages ist nun das Buch, übersetzt vom Autor und (posthum) von Ruch Baumgarten und Karsten Witte erstmals vollständig auf Deutsch erschienen. Es enthält, als Anhang, nicht nur Kracauers Studie „Propaganda und der Nazi-Kriegsfilm“, sondern auch des Autors Filmkritiken zwischen 1924 und 1939, aus denen hervorgeht, daß der Beobachter der deutschen Filmzene nicht erst im amerikanischen Exil zu reiner „psychologischer Geschichte des deutschen Films“ und ihren Folgerungen gelangt ist, sondern schon zuvor deren Bausteine zusammengetragen hat. Das 632 Seiten starke Buch, mit einem 64seitigen Bildteil, Bibliografie, einem Personen- und Filmregister und einem Nachwort des Herausgebers versehen, kostet brosch. 40,— DM, Leinen 56,— DM.

Welche Faszination dieser Spiegel, den Kracauer nicht nur unserer Filmhistorie, sondern auch unserer Sozialgeschichte vorhält, noch heute ausstrahlt, und zu welchen Überlegungen er einen unserer bekanntesten und erfolgreichsten Regisseure anregt, zeigt der folgende Beitrag. Wir haben Volker Schlöndorff (geboren 1939), dessen Verfilmung von Grassens „Blechtrommel“ in Cannes '79 die höchste Auszeichnung, die „Goldene Palme“, gewonnen und in der Bundesrepublik den größten Publikumszuspruch eines hier produzierten Films gefunden hat, um einen Bericht seiner Kracauer-Lektüre gebeten.



Volker Schlöndorff: „Gibt es denn keinen Ausweg? Müssen alle unsere Erzählungen Fluchten ins Reich der Innenwelt oder Innerlichkeit sein?“
Foto: FR-Archiv

zur Herstellung anderer, besserer, bewußterer Filme sei.

Dabei geht er natürlich oft so weit. Kino, schlecht hin auf Traumfilm zu reduzieren, die Stories so zu erzählen, daß sich in ihnen immer Ekstasismus ablesen läßt, und niemals wird er der poetischen Dimension, insbesondere der Filme Murnaus, gerecht. Manchmal stellt er willkürlich Hau-ruck-Regeln auf, etwa: „Die Massen fühlen sich unwohl, weil sie sich vom Schauspiel der Folter und Erniedrigung angezogen“, um den Erfolg des „Blauen Engels“ zu erklären.

Doch was immer wieder zum Weiterlesen reizt, ist die Fülle von Details und Erinnerungen aus erster Hand, Einzeltaten, die er genau beschreibt, Ausdruck der Schauspielerei, Drehbuchübersetzungen, Kamerawinkel.

Seine Beschreibung des Films „Überfall“ etwa macht Lust, den Film zu sehen, der aber in kaum einer Cinemathek mehr auftaucht. So ist das Buch auch eine Aufforderung, nach den Filmen zu fahnden, die Kracauer beschreibt. Wo können wir diese Filme überhaupt sehen? Wo können wir den von ihm beschriebenen Details nachforschen und sie uns aneignen?

„Überfall“, schreibt er, „zeigt zwar Chaos, ohne jedoch Unterwerfung als Ausweg zu akzeptieren. Er wurde wegen seiner vermeintlich brutalisierenden und demoralisierenden Wirkung verboten.“

Wenn Kracauer von den ersten Stummfilmen nach sagen konnte: „Sie legen Vorgänge in fast unzugänglichen Schichten des deutschen Geistes frei“, so wird seine Analyse sehr viel schwieriger mit Beginn des Tonfilms, für den er sich übrigens als einer der wenigen Kritiker der Zeit sofort vorbehaltlos einsetzt — obwohl er seiner Betrachtungsweise nicht zupass kommt.

„Sicher, der neue Bereich des ARGU-

dringt die Kamera das Unbeabsichtigte. Genau darin liegt die Leistung der Stummfilmer. Sie stießen auf Ebenen unterhalb des Bewußtseinsbereiches, und da das gesprochene Wort noch nicht beherrschend war, konnten sich unkonventionelle, ja subversive Bilder einschmuggeln. Als aber der Ton in die Macht kam, verfiel die unauslösbare Bildersprache und beherrschte die Eindeutigkeit des Bilds (Kracauer).

Und doch herrschte die Bildkomposition auch im beginnenden Tonfilm noch viel stärker als heute. Beim Betrachten der zahlreichen Filmfotos in dem Hand hat man manchmal den Eindruck, die Filme seien geradezu gedichtet worden, um Kracauers Thesen zu illustrieren; so überdeutlich sind die Bildsymbole, so überzeichnet die optischen Grundmuster. Eine ähnliche Analyse ließe sich wohl weder für den amerikanischen noch für den französischen Film leisten, weil beide einfach nicht so eindeutig, vielleicht besser gesagt: nicht so eifrig, waren. Auch behauptet Kracauer niemals, daß Regisseure, Autoren oder gar das Publikum sich dieser Bedeutungen bewußt waren. „Je weniger jemand weiß, warum er einen Gegenstand einem anderen vorzieht, desto sicherer kann man annehmen, daß seine Wahl von machtvollen Tendenzen unterhalb der Dimension des Bewußtseins bestimmt ist“, stellt er fest, und deshalb werden uns wohl auch alle seine Analysen wenig als Rezept zur Herstellung eines anderen deutschen Films nützen können, obwohl er selbst hoffte, daß „Studien dieser Art zur Planung von Filmen beitragen könnten“.

Verleumdungstheorie und die Splo — auch damals schon (es gibt eben viele Konstanten im deutschen Film) — betonen auf der Eindeutigkeit des Grundmu-

suchte, aus den Filmen dieser Zeit deutlich abzulesen lassen; daß zum Beispiel der im Titel erwähnte „Caligari“-Film mit seiner Autoritätsgläubigkeit und dem Unterwerfungsmechanismus schon eine Vorwegnahme Hitlers ist.

„Da die bislang nicht wahrgenommene Dynamik menschlicher Beziehungen sowohl die Stories wie ihre Umsetzung in Bilder durchdringt, ist sie mehr oder weniger charakteristisch für das innere Leben einer Nation.“ Dieser Grundsatz, Spielfilme als privilegierten Ausdruck einer Gesellschaft anzusehen, hat die Filmkritik der 60er und 70er Jahre bei uns geprägt, und sie hat darin mit Recht auch den Autorenfilm, der scheinbar in Widerspruch zur Gesellschaft steht und doch gerade in diesem Protest Ausdruck des kollektiven Bewußtseins ist, eingeschlossen. Kracauer wendet diese Analyse auf den deutschen Film der Weimarer Republik an, doch er leitet nicht irgendein Grundmuster des deutschen Nationalcharakters davon ab, sondern versucht, Geschichte aus der psychologischen Entwicklung eines Volkes zu analysieren. Er behauptet, dieses Verfahren „auf jedes andere Volk und seine Geistesgeschichte auch anwenden zu können.“

Doch er analysiert streng diesen vorgegebenen Zeitraum, der mit dem Scheitern der „Revolution“ vom November 1918, die er in Anführungszeichen setzt, beginnt, und mit der Unterwerfung unter Hitler endet. Publikum sind für ihn hauptsächlich die jungen Angestellten, mit denen er sich in seinem Buch „Die Angestellten“ ausführlich beschäftigt hatte. „Statt sich bewußt zu machen, daß es in ihrem eigenen praktischen Interesse läge, sich für die Demokratie zu schlagen, hatten die Angestellten eher ein offenes Ohr für die Versprechungen der Nazis. Ihre Kapitulation vor den Nazis beruhte mehr auf emotionalen Fixierungen als auf Einschätzung der wirklichen Lage.“ Und er fährt fort: „Die Aufdeckung dieser inneren Disposition im Medium des deutschen Films könnte dazu beitragen, Hitlers Aufstieg und Machtergreifung zu verstehen.“ In einem Brief an Hermann Hesse faßt er sein Vorgehen nochmals zusammen. „Ich analysiere die deutschen Filme von 1918 bis 1933 so, daß sie mir präzise Angaben über die während jener Epoche vorherrschenden psychologischen Dispositionen der Deutschen gestatten. Das Ganze ist ein Versuch, der entscheidenden seelischen Vorgänge haßhaft zu werden, die sich damals tief unter der Oberfläche divergierender Ideologien in Deutschland abspielten.“

Soweit die theoretischen Voraussetzungen. Kracauer schrieb sein Buch während des Krieges in New York, und will man seinen Weg richtig nachvollziehen, so muß man unbedingt seine im Anhang abgedruckten Kritiken in der „Frankfurter Zeitung“ aus den Jahren 1924 bis 1933 nachlesen. Denn seine Erkenntnis, der deutsche Film spiegele die politische Entwicklung des deutschen Volkes wider, entspringt keiner plötzlich im New Yorker Exil entstandenen Erleuchtung, sondern einer jahrelang beim Schreiben der tagtäglichen Filmkritik gespürten und erklärten Erkenntnis. Schon in seinen Tageskritiken warnte er immer wieder vor der politischen Konsequenz der Filme, die er besprach.

nicht nur, weil es dem Verdrängungsbedürfnis der Massen entspricht, sondern auch, weil es sich so gut exportierte. Dagegen kam eine realistische Tradition nur mühsam am Ende der zwanziger Jahre auf.

erwachsen sein wollen, und den Infantilisismus einer Epoche, den wir wiederfinden in Adenauers Nachkriegsdeutschland, dessen Filme dieses ganze eskapistische, autoritätsgläubige Handlungsmuster noch einmal wiederholen.

New York im Exil sitzt, und der nun dem deutschen Film, den er 15 Jahre lang beschrieben hat, seine Mitschuld an der Entwicklung gibt. Er ist zornig, daß der Film nicht anders gewesen ist. Er möchte sogar, daß sein Buch Anleitung

mentieren, den der Ton möglich macht, bereicherte den Film, aber dieser Gewinn entschädigte kaum für die verminderte Bedeutung des Visuellen. Während das gesprochene Wort eher Absichten zum Ausdruck bringt, durch-

sters, und Bertolt Brechts Kampf um „Kuhle Wampe“, der von der Zensur zunächst verboten wurde, ist beispielhaft. Es gibt in Slatan Dudows Film die klassische Freitod-Episode: der Selbstmord als Unterwerfung paßt in allen Melodramen. Doch etwas stört hier die Filmindustrie: der Selbstmord statt am Ende des Films als Unterwerfungsritual zu stehen, findet gleich zu Anfang statt; es ist eine völlige Umkehrung, und keine Unterwerfung mehr, sondern ein Aufruf zum Handeln. „Vorwärts und nicht vergessen...“, Brecht/Eislers Lied erklingt am Ende des Films, dort, wo alle anderen (die Melodramen) mit einem Selbstmord endeten.

Kracauer weiß, daß die Realität und mögliche Anziehungskraft der autoritären Sehnsüchte durch Analyse nicht aufzulösen ist. „Denkt man an die verbreitete ideologische Opposition gegen Hitler, so herrscht kein Zweifel, daß das Überwiegen autoritärer Neigungen ein entscheidender Faktor zu seinen Gunsten war. Breite Schichten der Bevölkerung, darunter ein Teil der Intelligenz, waren in ihrer psychischen Ausrichtung für ein System empfänglich, das Hitler ihnen bot... Rettungskurs der Regression verfallen, mußte die Mehrheit des deutschen Volkes sich einfach Hitler ergeben. Da Deutschland so verwickelte, was in seinem Film von Anfang an bereits angelegt war, nahmen die Leinwandgestalten tatsächlich Leben an.“

Auf einmal war in der Wirklichkeit alles so wie im Film. Und finden wir nicht diese Bereitschaft zur Unterwerfung gleich nach dem Zweiten Weltkrieg wieder, nur daß man sich diesmal der Demokratie der Sieger — die emelkantischer, dort sowjetischer Prägung — unterwirft, aber niemals sich wirklich emanzipiert, einer eigene Republik erkämpft?

Gibt es denn gar keinen Ausweg? Müssen all unsere Erzählungen „Fluchten ins Reich der Seele“ (heute sagt man Innenwelt beziehungsweise Innerlichkeit) sein? Müssen die Schauspieler wirken, „als ob sie in einem imaginären Raum stünden, weil es zur Zeit keine gesellschaftliche Wirklichkeit gibt“? Stimmt es, „daß der Lebensraum, in dem wir uns aufhalten, Irreal ist, die Luft mit Ideologien geschwängert und der Boden unter unseren Füßen erweicht“?

Diese Fragen stellen wir uns heute beim Lesen eines Artikels aus dem Jahre 1931. Es geht um „Berlin-Alexanderplatz“, und Kracauer erläutert darin was er für den Ausweg hält, die epische Erzählung nicht im Sinne von Brechts Theater, sondern als freie Assoziationsmethode, die statt ängstlich an einer immer irgendwie Ideologiebeladenen Fabel zu halten, sich kreuz und quer durch die Welt schlägt. „Genauso schleudert jeder Film, der wirklich ein Film ist, Er schöpft seine Spannung aus der Freizügigkeit der Kamera, die nur dann ihre Aufgabe erfüllt, wenn sie bewußt durch das Milieu panoramatisch und Stück für Stück die Umwelt hereinholt.“ Das meint Kracauer nicht nur im Raum, sondern auch in der Zeit. Auf Dublin und die gesellschaftlichen Romane Balzac und Zolas verwirft er als Beispiele einer epischen Erzählungsweise, die dem deutschen Film fehlt.



Wenn es zutrifft, daß in der Nachkriegszeit die meisten Deutschen danach drängten, sich vor der harten Außenwelt ins Reich der Seele zurückzuziehen, dann war Wienes Fassung des „Caligari“ sicherlich mehr im Einklang mit einer solchen Haltung, als die Originalhandlung. Denn dadurch, daß die Fassung das Original sozusagen (durch eine Rahmenhandlung) einkapselte, spiegelte sie den allgemeinen Rückzug in die von der Schutzhülle umgebene Innenwelt getreulich wider... Mag es Absicht sein oder nicht, „Caligari“ legt eine Seele bloß, die zwischen Tyrannei und Chaos hin und her gezerrt wird. Sie ist in einer verzweiferten Lage, denn auf ihrer Flucht vor der Tyrannei gerät sie unausweichlich in einen Zustand äußerster Verwirrung. Es ist daher nur folgerichtig, daß der Film eine alles durchdringende Atmosphäre des Grauens verbreitet. Wie die Nazizeit, so quillt die des „Caligari“ von unheilvollen Vorzeichen, Terrorakten und Ausbrüchen der Panik über. Die

Gleichsetzung von Grauen und Hoffnungslosigkeit erreicht ihren Höhepunkt in der Schlußepisode, die das normale Alltagsleben wiederherzustellen sucht. Das Normale als Irrenhaus: die Vereitelung aller Hoffnungen könnte nicht drastischer dargestellt werden... Der in „Caligari“ unternommene Versuch, szenische Aufmachung, Schauspieler, Licht und Handlung einheitlich zu gestalten, zeugt von jenem Sinn für durchgreifende Organisation, der sich von diesem Werk an im deutschen Film kundgibt... (Die Fähigkeit der Deutschen, sich selbst zu organisieren, verdankt sich nicht wenig ihrer Sehnsucht danach, sich zu unterwerfen)... Sowohl durch ihren „Studien-Konstruktivismus“ wie durch ihre Lichtbehandlung gaben die deutschen Filme zu erkennen, daß sie unwillkürlich Ereignissen zugewandt waren, die sich in einer grundsätzlich beherrschbaren Sphäre entrollten. SIEGFRIED KRACAUER (Aus: „Von Caligari zu Hitler“)

Foto: Kommunales Kino

Films under Fascism

By Masolino D'Amico

FRANCESCO SAVIO:

Cinecittà anni trenta
Parlano 116 protagonisti del
secondo cinema italiano (1930-1943)
Three volumes, 1,215 pp. Rome: Bul-
zoni, L.28,000 the set.

This posthumous book by the well-known Italian film critic, Francesco Savio, who died three years ago at the age of fifty-one, must be one of the most extraordinary undertakings ever attempted even in a field which often beggars fanatic elegance and omnivorous curiosity. Savio wrote an earlier book on Italian "Fascist" movies, *Ma l'amore no: realismo, formalismo, propaganda e telefoni bianchi nel cinema italiano di regime 1930-1943* (Sonzogno, 1975), which is a catalogue, in alphabetical order, of all the 722 feature films produced between the introduction of sound and the collapse of Fascism, complete with screen credits (rechecked with the copies in the archives), a brief synopsis of the story, and concise but often eloquent excerpts from reviews in the contemporary press. There is also a nervous and somewhat allusive introduction, at the close of which Savio says: "For reasons it would take too long to explain, I happened to possess, from 1937 until '43, a card which granted its bearer a free entry to all the movie theatres in the Kingdom. Thus, during those seven years, I saw more than once the 400 or so films produced by our studios in that period; moreover, I made it a matter of honour to catch again, in some suburban theatre or summer cinema, the other 300 that had been issued earlier between 1930 and '36. Such an absurd enterprise left me with something like a feeling of grand-

iose faculty, and of inconclusiveness, of incompleteness, which haunts me to this day."

Savio was the *nom de plume* of Francesco Pavolini, the son of Corrado Pavolini, journalist, poet, theatre and opera director, and, in the 1930s, occasional screen writer. (Corrado was also the unpolitical brother of Alessandro Pavolini, the all-powerful Minister of Culture, one of Mussolini's staunchest supporters, who was finally executed at Dongo.) Savio's hunger for films had a physical side to it. "Some days I wonder whether it is decent to speak of a film without having touched it at least once", he wrote, "without having inhaled its smell or pilled up its reels." Film lovers of this kind are to be found everywhere, and are often invaluable in hunting down, or preserving, old scraps of celluloid. What made Savio unusual in his profession, though, was his ability to temper the academic quality of his approach with the decisive taste and wit of the best practising critics. Unfortunately he did not write much for the press on current films. But he is remembered for the excellent retrospective film exhibitions he organized for several Venice Festivals, and, of course, for having edited the film section of the unparalleled *Enciclopedia dello spettacolo*. But his life's main achievement is contained in the *Sonzogno* volume, and now in its majestic complement, the three volumes of *Cinecittà anni trenta*.

Ma l'amore no, massive as it was, was only the tip of an iceberg: it was, in fact, all that *Sonzogno* agreed to print when Savio came up with several thousand typewritten pages instead of the hundreds mentioned in his contract. In his eager search for information Savio had spent the better part of a year and a half tapping interviews with all the survivors of the era: he was able to contact directors, actors, writers, producers, designers, technicians, even extras. Some of those tapes he later edited for a radio broadcast, but at the time of his death the bulk of them remained, transcribed but unused. They have now been printed in their entirety, without cuts or editorial interventions (though with very helpful indexes), even when the faulty memory of some veteran leads him or her into blunders.

The result is an immense *compendio humano* of anecdotes,

personal recollections, chronicles of debuts, summaries of careers. It makes fascinating reading, partly because so many of the people who were interviewed in 1973 and 1974 have died since: among them, Goffredo Alessandrini, Achille Campanile, Carlo Campogalliani, Vittorio De Sica, Pasquale Giachetti, Rina Morelli, Antonio Nazzari, Renzo Ricci and Roberto Rossellini.

Those interviewed fall neatly into two categories: the shy, the self-bettlers, and the reticent, on one side; and the profuse on the other. Some refused to speak altogether, notably, and regrettably, Alda Valli, the brightest star of all. Some were bitter, the actress Clara Calamai, whose mood inhibited the interviewer from asking her about the epoch-making bare breast which she exhibited for a split second in *La luna delle tiffie*. Some were modest to excess, and it is hard to get a hint of greatness from the down-to-earth statements of such glamorous marquee idols as Nazzari or Isa Miranda. Luckily the talkative ones are in the minority, and amply compensate for the others' lack. Among the few are Alessandrini's account of filming natives at war in colonial Africa; Blasetti's lively recollections of his extraordinary bursts of energy (the volcano being still far from dormant); Renato Castellani's immensely funny description of how he found the subject of Blasetti's *La corona di ferro* one of the key pictures of the age.

Nearly all the 116 contributors seem to share, to a varying degree, an attitude of mild surprise at the ravenous curiosity and the competence of their interviewer. Savio had done his homework: often he had recently sat through films which their authors had not bothered to see again in four decades. Small wonder if he continually finds himself correcting them. Almost without exception, they speak in a sober, matter-of-fact tone; nobody, not even Savio, seems to think much of Italian film production in the 1930s and early 40s.

What was that production really like? In terms of quality and of popular success, these 700-odd films were a vast improvement on the largely dismal movies made in Italy in the 1920s (the Great War had virtually destroyed a very healthy flowering of epis and colossals, which was at its peak after 1910). A massive increase in the demand

for leisure films at the beginning of the sound era found the Fascist Party, by now fully established in power, predictably interested in controlling the medium and using it for propaganda purposes. Autarchy was encouraged in this as in other fields, and the importation of foreign films, especially from unsympathetic countries, was restricted (there is, totally forbidden). With very few exceptions, notably that of the director Goffredo Alessandrini, who was born in Africa, educated at Cambridge, and had worked in Hollywood, all the aulins of the period declare their ignorance of most of the foreign contemporary masterpieces, and name only a handful of "influences": Chaplin, King Vidor's *Our Daily Bread*, Fritz Lang's *Metropolis*, and little else. Blasetti, whose early work has often been compared with Russian "social realism", convincingly argues that he had never seen a single Russian film.

Fascist influence was very strong on both the subject matter and style of films, but it was exerted in a bland enough way. There was no blatant propaganda of the kind to be seen in Nazi films of the same era. Censorship tended to be subterranean: most of the authors deny having ever been put under direct political pressure, though all admit to having exercised a great deal of self-restraint. Much of what was forbidden was later to become distinctive of *Neorealismo*, as can be seen from Visconti's *Ossessione* (1942), which everyone hails in retrospect as the herald of a new era. There could be no portrayal of contemporary squabbles, or of crime; modern dress was acceptable only in lighthearted comedies; if drama was unavoidable, its setting had to be Hungary or South America. An enormous percentage of the films were in costume, and there were a good many sequence-by-sequence remakes of German or Middle-European films, mainly comedies. Mussolini's campaign for linguistic unity meant that the use of dialect was frowned on (a rare case of censorship after the shooting of a film involved Mario Camerini's *Cappello a tre punte*, with the Neapolitan *io Filippo* brothers); nearly all the actors had been trained for the theatre, where a very artificial style of speaking was the rule, and this helps to explain the quaintness of the soundtrack of these movies, which in most cases has aged far

more than the images. The outlandish use of "faces" and dubbing that came in with *Neorealismo* was then unexcusable.

In time, as conditions in Italy deteriorated and the war loomed, films moved ever farther from reality. The number of period films increased, and the comedies tended to become more frantic and impenetrable with incredibly intricate plots, and absurd situations and sets. "Art" films were rare: the most admired were those inspired by the well-known writer and critic, Eraldo Cuccini, who was appointed art editor of *Cines*, the state-backed national film company, shortly after its foundation in 1935. Many of those interviewed admire Blasetti's sober 1939, about Garibaldi's conquest of Sicily, and Walter Ruttmann's *Berlin*, based on an original story by Brecht. They also acknowledge Cuccini's encouragement of talent; his name is often mentioned by Blasetti, Camerini and Mario Soldati, arguably the three best directors of the period.

It was an isolated world, for which even the term "parochial" seems an understatement. The lack of contact with the outside world took both ways: few foreign films were seen in Italy, and even fewer Italian pictures ever got on to the foreign market. Many of those interviewed speak of a sense of isolation. "Under a monopoly", says one, "there was no way of knowing what the people wanted. We didn't really know if the film had been a success even." Almost everything was on a very small scale, of course: homemade stars chosen among the winners of beauty (the word was "photogenic") contests; shoe-string budgets; fast shooting. A film could be made in two or three weeks and often no more than one version. Redubbing was perfected: a director would shoot the same scene with several teams of actors, Italian, German, then maybe even French and Hungarian, for the different countries. A lavish exception was a well-known epic of the Italian air force which took a full year to shoot. But then that film had all kinds of official endorsement, and as its director, Alessandrini, reminisces in its very title *Lustino Sera, pilota* -- was contributed by the Once film sell, thrown off as a sudden inspection during the great war's external visit to the studios.



Filmbuchhandlung Dialog

Wir haben zwar nicht alles,
aber wir bauen weiter auf.

Schwerpunkte:
Film & Slawistik

Filmbuchhandlung Dialog
Gutleutstr. 15, Frankfurt/M
— am Theater-Tunnel —
Tel. (0611) 235280



Mihai NADIN: Mut für den Alltag. ČSSR-Film im Prager Frühling.

1978. 50 S. Text. 117 S. Photos. br. DM 25,-

-- Die vorliegende Arbeit war im Juli 1968 in Prag abgeschlossen; ihre Veröffentlichung hat sich wegen des Einmarsches der Sowjettruppen am 21.8.1968 verzögert; sie erfuhr 1969/70 einige Ergänzungen und wurde 1978 mit Anmerkungen vervollständigt. Sie erscheint erstmals in dieser Ausgabe. Bern 1978. --

Films under Fascism

By Masolino D'Amico

FRANCESCO SAVIO:

Cinecittà anni trenta
L'ultima 116 protagonisti del
secondo cinema italiano (1930-1943)
Three volumes, 1,361 pp. Rome: Bul-
zoni, L28,000 the set.

This posthumous book by the well-known Italian film critic, Francesco Savio, who died three years ago at the age of fifty-one, must be one of the most extraordinary undertakings ever attempted even in a field which often begotes fanatic allegiance and omnivorous curiosity. Savio wrote an earlier book on Italian "Fascist" movies, *Ma l'amore no: realismo, formalismo, propaganda e telefoni bianchi nel cinema italiano di regime 1930-1943* (Sonnogno, 1975), which is a catalogue, in alphabetical order, of all the 722 feature films produced between the introduction of sound and the collapse of Fascism, complete with screen credits (rechecked with the copies in the archives), a brief synopsis of the story, and concise but often eloquent excerpts from reviews in the contemporary press. There is also a nervous and somewhat allusive introduction, in the close of which Savio says: "For reasons it would take too long to explain, I happened to pass, from 1937 until '43, a card which granted us, bearers a free entry to all the movie theatres in the Kingdom. Thus, during those seven years, I saw more than once the 400 or so films produced by our studios in that period; moreover, I made it a matter of honour to catch again, in some suburban theatre or summer cinema, the other 300 that had been issued earlier between 1930 and '36. Such an almost enterprise left me with something like a feeling of grand-

one futility, and of inconclusiveness, of incompleteness, which mounts me to this day."

Savio was the *nom de plume* of Francesco Pavolini, the son of Corrado Pavolini, journalist, poet, theatre and opera director, and, in the 1930s, occasional screen writer. (Corrado was also the unpolemic brother of Alessandro Pavolini, the all-powerful Minister of Culture, one of Mussolini's staunchest supporters, who was finally executed at Imago.) Savio's hunger for films had a physical side to it. "Some days I wonder whether it is decent to speak of a film without having touched it at least once," he wrote, "without having inhaled its smell or pilled up its reels." Film lovers of this kind are to be found everywhere, and are often invaluable in hunting down or preserving old scraps of celluloid. What made Savio unusual in his profession, though, was his ability to temper the academic quality of his approach with the decisive taste and wit of the best practising critics. Unfortunately he did not write much for the press on current films, but he is remembered for the excellent retrospective film exhibitions he organized for several Venice Festivals, and, of course, for having edited the film section of the unparalleled *Enciclopedia dello spettacolo*. But his life's main achievement is contained in the *Sonnogno* volume, and now in its majestic complement, the three volumes of *Cinecittà anni trenta*.

Ma l'amore no, massive as it was, was only the tip of an iceberg; it was, in fact, all that *Sonnogno* agreed to print when Savio came up with several thousand typewritten pages instead of the hundreds mentioned in his contract. In his eager search for information Savio had spent the better part of a year and a half tapping interviews with all the survivors of the era he was able to contact: directors, actors, writers, producers, designers, technicians, even extras. Some of these tapes he later edited for a radio broadcast, but at the time of his death the bulk of them remained, transcribed but unused. They have now been printed in their entirety, without cuts or editorial interventions (though with very helpful indexes), even when the faulty memory of some veteran leads him or her into blunders.

The result is an immense *compendio* of the *cinema* of the *cinema*.

personal recollections, chronicles of debuts, summaries of careers, it makes fascinating reading, partly because so many of the people who were interviewed in 1973 and 1974 have died since: among them, Goffredo Alessandrini, Achille Campanile, Carlo Campogalliani, Vittorio De Sica, Fosco Giachetti, Rina Morelli, Amedeo Nazzari, Renzo Ricci and Roberto Rossellini.

Those interviewed fall neatly into two categories: the shy, the self-baiters, and the reticent, on one side; and the profuse on the other. Some refused to speak altogether, notably, and regrettably, Alda Valli, the brightest star of all. Some were bitter. Like the actress Clara Calamai, whose mood inhibited the interviewers from asking her about the epoch-making bare breast which she exhibited for a split second in *La cora delle belle*. Some were modest to excess, and it is hard to get a hint of greatness from the down-to-earth statements of such glamorous matinee idols as Nazzari or Isa Miranda. Luckily the talkative ones are in short supply, and amply compensate for the others' laconism. Among the gems are Alessandrini's account of filming natives at war in colonial Africa; Blasetti's lively recollections of his extraordinary bustle of energy the volcano being still far from dormant; Ruggero Caposolaro's immensely funny description of how he found the subject of Blasetti's *La corona di ferro* one of the key pictures of the age.

Nearly all the 116 contributors seem to share, to a varying degree, an attitude of mild surprise at the ravenous curiosity and the competence of their interviewer. Savio had done his homework; often he had recently sat through films which their authors had not bothered to see again in four decades. Small wonder if he continually finds himself correcting them. Almost without exception, they speak in a sober, matter-of-fact tone; nobody, not even Savio, seems to think much of Italian film production in the 1930s and early 40s.

What was that production really like? In terms of quality and of popular success, those 700-odd films were a vast improvement on the largely dismal movies made in Italy in the 1920s (the Great War had virtually destroyed a very healthy flowering of epis and colorials, which was at its peak after 1919). A massive increase in the demand

for leisure films at the beginning of the sound era found the Fascist Party, by now fully established in power, predictably interested in controlling the medium and using it for propaganda purposes. Ausbruch was encouraged in this as in other fields, and the importation of foreign films, especially from unsympathetic countries, was restricted (later it was totally forbidden). With very few exceptions, notably that of the director Goffredo Alessandrini, who was born in Africa, educated at Cambridge, and had worked in Hollywood, all the authors of the period declare their ignorance of most of the foreign contemporary masterpieces, and name only a handful of "influences": Chaplin, King Vidor's *Our Daily Bread*, Fritz Lang's *Metropolis*, and little else. Blasetti, whose early work has often been compared with Russian "social realism", convincingly argues that he had never seen a single Russian film.

Fascist influence was very strong on both the subject-matter and style of films, but it was exerted in a blunt enough way: there was no blatant propaganda of the kind to be seen in Nazi films of the same era. Censorship tended to be subtler: many of the authors direct political pressure, though all admit to having exercised a great deal of self-censorship. Much of what was forbidden was later to become distinctive of *Neorealismo*, as can be seen from Visconti's *Ossessione* (1942), which everyone hails in retrospect as the herald of a new era. There could be no portrayal of contemporary squalor, or of crime, modern dress was acceptable only in light-hearted comedies, if drama was unavoidable, its setting had to be Hungary or South America. An enormous percentage of the films were in costume, and there were good many sequence-by-sequence remakes of German or Middle-European films, mainly comedies. Mussolini's campaign for linguistic unity meant that the use of dialect was frowned on (a rare case of censorship after the shooting of a film involved Mario Camerini's *Cappello a tre punte*, with the Neapolitan, the Filippino brothers); nearly all the actors had been trained for the theatre, where a very artificial style of speaking was the rule, and which helps to explain the quaintness of the sounds of these movies, which in more caves has aged far

more than the images. The outburst of "Janes" and dubbing that came in with *Neorealismo* was then uncurious.

In time, as conditions in Italy deteriorated and the war loomed, films moved even further away from reality. The number of period films increased, and the comedies tended to become more frantic and improbable, with incredibly intricate plots, and absurd situations and sets. "Art" films were rare; the most admired were those inspired by the well-known writer and critic, Emilio Cecchi, who was appointed art director of Cines, the state-backed national film company, shortly after its foundation in 1937. Many of these were introduced during Blasetti's sober 1960, about Garibaldi's conquest of Sicily, and Walter Ruttmann's *Acciaio*, based on an original story by Pirandello. They also acknowledge Cecchi's encouragement of talent; his name is often mentioned by Blasetti, Caposolaro, and Mario Soldati, arguably the three best directors of the period.

It was an isolated world, for which even the term "parochial" seems an understatement. The lack of contact with the outside world both ways: few foreign films were seen in Italy, and even fewer Italian pictures ever got on to the foreign market. Many of those interviewed speak of a sense of uneasiness. "Under a monopoly," says one, "there was no way of knowing what the people wanted. We didn't really know if the film had been a success even." Almost everything was on a very small scale, of course: home-made sets, chosen among the winners of beauty (the word was "photogenic") contests; shoe-string budgets; last shooting. A film could be made in two or three weeks and shot in more than one version. Before dubbing was perfected a director would shoot the same scene with several troupes of actors, Italian, German, then maybe even French and Hungarian, for the different countries. A lavish exception was a well-known epic of the Italian air force, which took a full year to shoot. But then that film had all kinds of official endorsement, and as its director, Alessandrini, reminisces, its very title, *Lucania Serra, pilota*, was contributed by the Duce himself, though not as a sudden inspiration during the great man's extensive visit to the south.

Das Kaleidoskop der Körper

Eine Studie über Revuetheater und Revuefilm

Vom Sterben der Revuetheater wird gegenwärtig viel geschrieben, doch kommen solche Nachrufe eigentlich ein halbes Jahrhundert zu spät. Denn dieses Unterhaltungsgenre, das unserem Bild vom Roaring Twenties so typische Züge verlieh, hat jene Zeit nur scheinbar überlebt. Was sich heute noch, vornehmlich in Paris oder New York, als Revuetheater darstellt, ist längst einem Wandel zum Museums-spektakel erlegen.

Warum aber trifft die Revue, "das schimmernde Kaleidoskop der Körper und Stoffe", unserem Bewußtsein auf keine echte Resonanz mehr? Erscheint uns heute die Laszivität der Revuegitarre zu harmlos, oder hat die "Ökonomie der Verschwendung" in den Revuepalästen ihren Fetz verloren? Diese Fragen untersuchen zwei junge Philologen.

Ihren gelingt es, als ästhetisches Grundprinzip der Revue jene Phalanx aus normierten Leibern und synchronen Bewegungen nachzuweisen, die unter dem Namen Tiller-Girls zum Begriff wurde. Sie ist es wohl auch, die die Revue zum typischen Ausdruck einer Zeit werden ließ, die uns heute fremd geworden ist.

Aufgekommen waren solche Tanzgarden schon in den Musik-Hallen gegen Ende des neunzehnten Jahrhunderts. Die typischen Revueformationen entwickelte jedoch erst der Regisseur Flo Ziegfeld in seinen "Follies", die er ab 1907 am Broadway zu inszenieren begann: Dutzende im Aussehen nahezu identischer Tanzmädchen begannen sich zu scheinbar unendlichen Bewegungslinien zu addieren, die sich auf der eigens entwickelten Treppenbohle für das Auge des Zuschauers zu rhythmischen Ornamenten ordneten. "Ein Girl gibt es nicht", stellte Alfred Polgar 1927 fest, "erst wenn sie ein Wesen mit vierundzwanzig Beinen geworden sind, führen sie den Namen zu Recht."

Ihre optische Einheit, ihre mechanische Geschlossenheit suggerierte den "Speed der Show", eine verborgene Gesetzsmäßigkeit, der auch die den Choreographen unterlegte Musik äußerlich bleiben mußte. Nach dem Urbild einiger Zwillinge, die, wie die berühmten Barrison-Sisters zu den besonderen Attraktionen der Revueprogramme zählten, suchte man die "Serienproduktion von Körpern". Ziegfeld allein sortierte jährlich 15.000 Mädchen nach einer Normfigur, um sie dann in den Trainingsgroßbetrieben am Ned Wayburn oder John Tiller drillen zu lassen. Individuelle Züge störten nur, denn als Ideal erschien die reine, kristalline Form, der glatte Oberflächenreiz einer massenhaft reproduzierbaren Struktur.

Die Autoren der Studie machen plausibel, daß diese Ästhetik der Revue mit Notwendigkeit auf den Revuefilm der dreißiger Jahre zutreiben mußte. Denn erst in den "Traummaschinen" eines Filmregisseurs wie Busby Berkeley, der

vom sich behauptete, er denke nur in Formationen und Mustern, konnte sich der "brüchige geschlossene Kreislauf des Ornaments" vollenden. Im "top-sho" der Kamera gefror alles Organische zu Geometrie, ließ sich das Einzelne im Rausch der Muster auf, löste sich das ornamentale Bild von den Körpern ab. Aber in dem Moment, wo es unmittelbar in Erscheinung tritt, ist zwar die Idee der Revue eingelöst, doch die selbst zerstört. Von daher war das Absterben der Revuetheater, das zur selben Zeit begann, nur folgerichtig.

Welches aber waren die historischen Bedingungen, unter denen eine solche Ästhetik überhaupt hätte entstehen können? Siegfried Kracauer erkannte in ihr schon während der zwanziger Jahre den Rhythmus der Maschinen, den Takt der (damals) neuen Fließbänder, die Taylorisierung der Arbeiterbeere wieder. Und auch Richard Hüllsenbeck sprach 1928 vom "Ausdruck des technischen Rhythmus", des der vor seinen natürlichen Bedingungen abgelebte Mensch geschaffen hat.

Die beiden Revuehistoriker lehnen in ihrer Untersuchung drei Erklärungen als simple Widerspiegelungstheorie entschieden ab, doch ließen sie selbst die Antwort weitgehend schuldig. Zu sehr konzentrierten sie sich auf die besondere Geschichte der Revue, zu viele zeitgenössische Analogien verschwanden sie oder erwähnen sie verkürzt, als daß ihre Thesen zur Ästhetik des Ornaments diesem epochalen Phänomen letztlich angemessen sein könnten. Ihre Erklärungen blieben zu jung und so methodisch, wie der einsame Verweis auf den "objektiven Geist" in ihrer Vorbemerkung. Doch spiegelt das vielleicht den Stand einer historischen Forschung überhaupt, die sich griffigen ökonomischen Modellen wieder zu verweigern beginnt.

JORANN MICHAEL MÖLLER

Reinhold Kloss, Thomas Reuter: "Körperbilder — Menschenornamente in Revuetheater und Revuefilm", Syndikat Verlag, Frankfurt/M. 1980, 121 S., kt., 16,— DM.

Hinweis

ANTHROPOZENTRIK oder nicht: im Umgang mit der Natur? Soll der Mensch wie in der jüdisch-christlichen Tradition im Mittelpunkt der Natur stehen oder nicht? Das ist eine grundsätzliche der Diskussionsrunden "Ökologie und Ethik". In ihm befassen sich sieben Vertreter der philosophischen Ethik auch Ökologen, Theologen und Juristen mit diesem öffentlichen Thema. Diese Art einer grundsätzlichen Betrachtung scheint notwendig, wenn die Ökologie nicht zu einer Spielweise für Redensarten nach den Bedürfnissen der Tagespolitik werden soll. — (Dieter Birnbacher [Hrsg.], "Ökologie und Ethik", Verlag Philipp Reclam, Stuttgart 1980, 252 S., kt., 5,10 DM.) E. N.

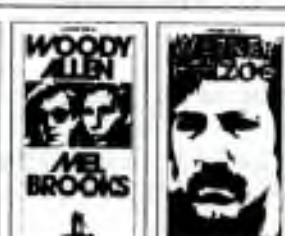
Die Autobiographie
einer ungewöhnlichen
Frau:

Ingrid Bergman
und ALAN BURGESS

Mein Leben
480 S., 58 Abb.

DM 34,-

Carl Hanser Verlag



Reihe Film 20: Woody Allen
160 Seiten mit zahlreichen Abbildungen
Broschur ca. 17,80 DM
ISBN 3 446 12656 7
Vormärz/März Erscheinungstermin: 25. April

Reihe Film 31: Woody Allen/Alan Burgess
160 Seiten mit zahlreichen Abbildungen
Broschur ca. 17,80 DM
ISBN 3 446 12656 8
Vormärz/März Erscheinungstermin: 25. April

Reihe Film 12: Werner Herzog
160 Seiten mit 88 Abbildungen, Broschur
17,80 DM
ISBN 3 446 12671 9

Mittwoch, 20. August 1980, Nr. 192/1

Geschichte im Film — Ersatz für verlorene Mythen?

Anmerkungen zum «Jahrbuch Film 79/80»

Von einem Filmjahrbuch wird man erwarten dürfen, dass es die jeweilige Jahresproduktion zumindest in ihren repräsentativen Ausprägungen erfasst, die herausragenden Filmereignisse festhält und die zentralen Probleme auf den drei Ebenen Produktion, Distribution und Rezeption beim Namen nennt. An anderer Stelle dieses Blattes wurde bereits skizziert, inwieweit die beiden vorangehenden Filmjahrbücher 77/78 und 78/79 solche breitgefächerten Ansprüchen genügen. Die dritte Ausgabe des «Jahrbuch Film 79/80» (herausgegeben von Hans Günther Plawin, München; Hanser, 1979) erscheint beim ersten Hinschauen als blosse Fortsetzung der beiden anderen Bände, muss indes in seiner Gesamtkonzeption und überdies in manchen Details als schon erstaunlich ausgefeiltes Unternehmen betrachtet werden.

Sinnvolle Gliederung

Geblieben ist zunächst die Mischung von Grundsatzartikel und Zusatzinformation im Anfang, geblieben auch der (andererseits wohl nie ganz vermeidbare) Zwitter eines zugleich deutschen und international ausgerichteten Filmjahrbuchs: da finden sich im ersten Teil Beiträge von und zu Filmregisseuren, die man in einem Filmjahrbuch sicherlich auch vermissen könnte. Der Herausgeber hat diesen editions-technischen Zwiespalt im übrigen erkannt, wenn er in seiner Vorbemerkung auf die «Lücke innerhalb unserer Filmpublizistik» hinweist, auf «das Fehlen einer Zeitschrift, die sich ebenso aktuell wie kritisch um die Belange des Kinos kümmern würden», so dass «manche Texte, wenn es diese Zeitschrift gäbe, nicht mehr in einem Jahrbuch erscheinen müssen».

Das formal durchdachte Konzept dieses dritten Filmjahrbuchs umspannt drei Teile, die freilich nicht optisch voneinander abgehoben sind: a) Aspekte des internationalen Films, zusätzlich Beiträge zu Hitchcock und Hawks sowie ein Gespräch mit Robert Altman; b) Aspekte des (west-)deutschen Films, wobei Beiträge von Filmregisseuren (Rudolf Thome, Birgit Hein, Hans W. Geissendörfer) und Filmstatistern (Toni und Heidi Ladi) mit sachbezogenen Aufsätzen (Neue Filme über den deutschen Faschismus; Zur Situation des Experimentalfilms in der Bundesrepublik; Literaturverfilmung; «industrieller Aspektismus») abwechseln; c) ausgewählte Aspekte des (west-)deutschen Filmwesens.

Imposierende Reichhaltigkeit

Die Reichhaltigkeit der auf knapp 250 Seiten ausbreiteten Materialien ist imponierend. Die «Berichte/Kritiken/Daten» (so der Untertitel) sind nicht allein dem Prinzip der exakten Information verpflichtet: mehr noch nötig ist das durchweg knappe Engagement der Mitarbeiter den Leser dazu, das vorliegende Filmjahrbuch nicht in erster Linie als lexikalisches Kompendium, sondern als Hilfsmittel geistiger Auseinandersetzung mit der gegenwärtigen Kinoszene zu begreifen. Möglicherweise war dieses Bedürfnis nach wertender Stellungnahme noch nie so virulent wie gegenüber der jüngsten Produktion — dies nicht nur angesichts nun auch international konzentrierter Publikumsverfolge («Die Blechtrömmel», «Nosferatu», «Die Ehe der Maria Braun»), sondern wohl auch deshalb,

weil die verwirrende Mischung ehemals autonomer Filmgenres, die entsprechende Differenzierung des inszenatorischen Apparats oder die Abhängigkeit des deutschen Kinos vom finanziellen Potential der Fernsehanstalten wie der amerikanischen Produzenten der Kritik ungewöhnliche Rätsel aufgaben.

Hinwendung des Kinos zur Geschichte

Sollte man ein Thema benennen, das sich wie ein roter Faden durch dieses Filmpanorama 1978/79 hindurchzieht, so wäre dies sicherlich die verstärkte Hinwendung des Kinos zur Geschichte (und umgekehrt). Dieser Befund lässt sich belegen anhand einer umfangreichen Skala ansonsten durchaus divergierender Arbeiten: da ist zunächst einmal jene schon seit Jahren befremdend anmutende Welle von Filmen über den deutschen Faschismus (zumal Syberberg «Hitler, ein Film aus Deutschland» und Fests «Hitler — eine Karriere» — zwei Werke, die sich, jenseits des Unterschiedes von Fiktion und Dokument, gerade in ihrem Hang zur «Ästhetisierung» der Faschismusproblematik so unerwartet ähneln); differenziertere und anspruchsvollere Auseinandersetzungen mit der Vergangenheit unternahmen Theodor Kotulla (in seinem Porträt des Auschwitz-Kommandanten Rudolf Höss alias Franz Lang unter dem Titel «Aus einem deutschen Leben», 1977) oder Harun Farocki (in seiner Analyse der für den Ausbruch des Zweiten Weltkriegs entscheidenden Faktoren unter dem Titel «Zwischen zwei Kriegen»); die «Flucht in die Vergangenheit» charakterisieren auch Peter Lilienthal («David» und Volker Schlöndorffs «Blechtrömmel»), Klaus Emmenrichs Bieneck-Verfilmung «Die erste Palka» oder Eberhard Fechner's Andersch-Verfilmung «Winterspelt».

Bedeutet nun dieses massive Aufgreifen geschichtlicher Sujets, wie der in Bruno Fischli's aufschlussreichem Beitrag über neue deutsche Faschismus-Filme zitierte französische Soziologe Jean Baudrillard behauptet, die Ersetzung des zwischen den Weltkriegen und noch während des Kalten Krieges vorherrschenden Mythos durch die Geschichte — an die sich nun die Sehnsüchte und Frustrationen der deutschen Gesellschaft klammern? Verhindert diese Inbeschlagnahme der Geschichte durch das Kino, wie derselbe Baudrillard suggeriert, die rationale Durchdringung geschichtlicher Prozesse?

Überspitzte Thesen

Die überspitzten Thesen von Baudrillard sind wohl nur schwer unzweideutig zu belegen; immerhin kann darauf verwiesen werden, dass in vielen Filmen der letzten Jahre bevorzugt jene Epoche fetischisiert wird, die in ihrer traumatisierenden Nachwirkung der Gegenwart unmittelbar vorausgeht: die Zeit des Faschismus und des Krieges. Eher gegen Baudrillards These scheint zu sprechen, dass die lange fach-epochen geführte Faschismus-Debatte auf breiter Basis nicht durch einen deutschen Film, sondern die amerikanische «Holocaust»-Serie, das «Medienereignis des Jahres», ausgelöst wurde. Dieses Faktum mag man allerdings als sekundär deuten, lässt man die Art und Weise der Auseinandersetzung von «Holocaust» Revue

Für eine Nacht voller Seligkeit...

Die alten Ufa-Filmschlager in einem Zehn-Platten-Album

Mit Zigarettenstippen, Seldens-trumpf und dem längsten Schlafzimmerblick der Filmgeschichte gurrte Marlene Dietrich im «Blauen Engel» Friedrich Holländers Weithil. Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt! In die voranführte Ufa-Mikrophonie. Den deutschen Schauspieler, der in Berlins Filmstadt Babelsberg, dem «europäischen Hollywood» der «Roaring Twenties», Geschichte und Geschichten machten, wurde klar, daß die Musiktitel der Ufa-Straßen unter ein weiterfestes Verlagsdach mußten. Am 11. November 1929 gründeten die Musikverleger Victor Albert, Otto Hein und Armin M. Robinson den Ufa-Lied-Verlag.

Einziger Zweck des Unternehmens war die verlegerische Auswertung der Ufa-Filmmusik. Außer dem Ufa-Kapital brachte Otto Hein das Musikgut aus dem zehn Jahre zuvor in Wien mit Unterstützung von Robert Stolz gegründeten Wiener Bohème-Verlag ein. Aus diesem Haus kamen Erfolge wie Robert Stolz' «Salome», das als «Step by Step» durch Ray Charles und als «Romeo» durch Petula Clark um die Welt ging. Aber auch «Veronika, der Lenz ist da» oder Fred Raymonds «Ich hab' mein Herz in Heidelberg verloren».

Der neue Doppelverlag wurde zum Fundus deutscher Film- und Schlagermusik: Von Ralf Benatzky «Ich steh' im Regen» über Peter Kreuder's «Für eine Nacht voller Seligkeit» bis zu Lothar Brühns «Der Wind hat mir ein Lied erzählt» präsentiert die Ufa heute die akustische Auslese eines halben Jahrhunderts deutscher Populärmusik. In einem Luxusalbum mit zehn Longplays sind fast 200 dieser Ufa-Treffer versammelt. Am Sonntag will mein Süßer mit mir segeln geh'n, «Das kann doch ein Seemann nicht erschüttern», «Dann geht die Welt nicht unter», «Kann denn Liebe Sünde sein», «Mein Papagei frisst keine harten Eier», «Veronika, der Lenz ist da» oder Franz Grothes «Mittwochsinfonie».

Die Namen der großen Ufa-Darsteller sind mit diesem Ufa-Jubiläum verbunden, etwa Helma Rühmanns Interpretation des Brühns-Balz-Titels «Ich brech' die Herzen der stolzensten Frauen» aus «Fünf Millionen suchen einen Erben» oder Zarah Leander mit dem Macken-Beckmann-Clanson «Nur nicht aus Liebe weinen» aus «Es war eine rauchende Eisenbahn» oder Peter Igelhoff's rasanter Vortrag «Weil der D-Zug fährt heute Hochzeit macht» von Schröder

und Beckmann aus «Kleiner Mann ganz groß». Hans Albers, Ilse Werner, Ilse-ster natürlich, die Harvey, der Fritsch, sie alle haben an dieser Musikgeschichte mitgesteuert.

Nach dem Krieg und den unseligen Doktrinen und Diktaten der Goebbelschen Musikammer, die Jazz und jeden «wischen Ton» verdammt, entstand die Legende von der anfechtbaren Ufa-Musik. Nichts ist falscher. Denn: Die Verleger der Ufa kamen nie in Verlegenheit, den Presionen der braunen Kulturvögte, die ein Feuersignal nicht von einem Hot Break zu unterscheiden wußten, ein Schnippchen zu schlagen. Die Geschichte der Ufa ist außerdem auch die Geschichte der jüdischen Autoren, die bis ins Jahr 1938 für diesen Verlag arbeiteten: Paul Abraham, Holländer, Richard Heymann, Robert Gilbert, Mischa Spoliansky.

Als die Musikwächter des Dritten Reiches erfuhren, daß deutsche Soldaten englische Swingbands hörten, rekrutierten sie aus dem besetzten Belgien, Holland und Frankreich eine erste europäische Jazzband, die Jazzplatten für die Truppen bespielen mußte. Es war 1942, als Franz Grothe und Georg Hantschel das «Deutsche Tanz- und Unterhaltungsorchester» gründeten. In dem nach angloamerikanischem Soundmuster Swing und Musical-Ver-schnitt von hoher Qualität produziert wurde, so etwa Grothes «Sing mit mir».

Die französischen Filmhistoriker Francis Courtade und Pierre Cadars schreiben in ihrer «Geschichte des Films im Dritten Reich»: «Reichlich subventioniert, wie sie war, verzichtete die deutsche Filmwirtschaft dennoch nicht darauf, ihre Ausgaben durch gemachte Gewinne zu decken. Es wäre ein Fehlschluß, sie mit dem Filmwesen unter Stalin zu vergleichen. In der UdSSR wurden die Herstellungs-kosten vom Staat aufgebracht, wobei die Entscheidung darüber, ob ein Film gedreht wurde oder nicht, rein politischer Natur war. Im ganzen gesehen blieb die Produktion im Hitler-Deutschland kapitalistisch, was die Verantwortlichen wiederum bestimmte, dem Zuschauer geschmack Rechnung zu tragen».

Und weiter heißt es in Cadars Film-Buch: «Wenn der Zuschauer ein Billett oder auch nur ein Filmprogramm kaufte, übte er damit ein Votum aus, zu dem das russische Publikum keine Möglichkeit hatte. Schließlich spielte dieser Faktor auch eine große Rolle für die Beibehaltung der Vielfalt innerhalb der



Einat zu handlichen Schlagerheften gebündelt: Die populären Songs der alten Ufa-Filme, die jetzt auf Platten wieder greifbar sind

deutschen Filmkunst. Wenn es Babelsberg, trotz politischer Pressionen, gegen seinen Ruf als europäisches Hollywood zu wahren, dann verdankt es dies den wirtschaftlichen Bedingungen. Wie in den USA hat auch hier die Notwendigkeit, Geld einzuspielen, das heißt, zu gefallen, dafür gesorgt, daß allzu krasse Ideologie abgemildert wurde».

Heute umfaßt das Ufa-Verlagsimperium zwölf Verlage mit internationalen Gepräge. Die Ufa-Musik- und Bühnen-

Verlagsgesellschaft ist dem Bertelsmann-Konzern eingegliedert und damit eng der Plattenfirma Acton-Eurodisc, einer Bertelsmann-Tochter, verflochten. Ufa-Chef Dr. Josef Bambergers: «Unsere Hauptaufgabe sehen wir in der Förderung von Nachwuchstalenten. Und dies kann nur erfolgreich in der Tonträgerproduktion stattfinden. Nur auf diesem Weg kann man «Music made in Germany» wieder zu einem internationalen Wertbegriff machen».

REGINALD RUDORF

passieren: der Rassismus wird hier aus seinen Bedingungs-zusammenhängen herausgerissen und zur Grundlage einer bestürzenden Story von Ausrottung und Vernichtung gemacht.

Bruno Fischli's kritische Analyse neuer deutscher Faschismus-Filme erscheint um so lezens-wert, als gerade jetzt Syberberg's siebenstündiges Opus von keinem Geringeren als Francis Ford Coppola unter dem neuen amerikanischen Titel «Our Hitler» (der auf eine Anregung des Hollywood-Regisseurs zurückgeht) in den USA

propagandistisch unterstützt wird und die bekannte Kritikerin Susan Sunag denselben Film gar als «eines der großen Kunstwerke des 20. Jahrhunderts» feiert. Eine solch provozierend divergierende Beurteilung ein und desselben Films ist wohl nicht allein damit zu erklären, daß Syberberg jenseits des Atlantiks (wie auch in Frankreich) weit mehr geschätzt wird als in Deutschland; es ist wohl eher so, daß ein deutscher Filmkritiker auf Syberberg's (nicht ungefährliche) ästhetisierende Aufarbeitung der Fa-

schismus-Hypothek sensibler reagieren muss als sein (geschichtlich nicht so stark vorbelasteter) amerikanischer oder französischer Kollege.

F.-J. Albersmeier

Reduzierte Persönlichkeit

Helke Sander: Schwierigkeiten einer Frau in der Filmbranche

Von Manfred Delling

Es waren einmal Zeiten, da entschieden Produzenten, ob ein Film produziert wird oder nicht. Heute sind sie kaum mehr als organisatorische Vollstrecker von Gremien des Bundes, der Länder, der Filmförderungsanstalt und/oder der Fernsehanstalten, die ihnen erlauben, was sie produzieren können. Denn die Gremien entscheiden über jene erheblichen Mittel oder Zusatzmittel, mit denen eine Produktion erst möglich wird. In der Regel müssen sich sogar mehrere Etats kumulieren, ehe ein Film finanziert ist.

Damit sind wir von Mechanismen der Staatshilfe in kommunistischen Ländern gar nicht mehr weit entfernt. Statt des persönlichen mutigen, aber besorgt über den Brüllrand zuckenden Blickes einzelner, das Geräusche und die kollektive Entscheidung in Ausschüssen. Deren Mitglieder aber dienen nicht obson, sondern paradoxerweise weil sie persönlich für nichts haften müssen, um so hoffärtiger der kalkulierten Unaufrichtigkeit eines Projekts. Außerdem oder bedarf es noch der Zustimmung versetzter Fernsehredakteure, von denen viele ihre alldahin Gehälter mit der Buße ihrer Ausscheiden verdienen.

So wird der Zustand des deutschen Films, vor allem des jungen, schon seit langen Jahren nicht mehr nur von den Ideen derjenigen bestimmt, die Filme schreiben, produzieren und inszenieren – so wie der Zustand der Literatur allein vom Geist ihrer Autoren und Verleger abhängt –, sondern entscheidend von den Zwischenhändlern, die auf dem Geld sitzen. Da aber das hervorsteckende Wesensmerkmal von Kommissionen noch immer Angstlichkeit war und nicht Courage, ist dieses ganze Förderungssystem zugleich ein Verhinderungssystem.

In der soeben vom Bundesinnenministerium herausgegebenen Broschüre „Deutscher Filmpreis 1981-1986“ schreibt Alexander Kluge: „Förderung ist immer auch die modernste Form der Zensur. Das Nicht-Geförderte wird unterdrückt; die Prophezie der Ausschüsse, etwas sei qualitativ ungenügend, erfüllt sich nachträglich, weil es dann meist gar nicht entsteht.“ Die am wenigsten legitime Form von Zensur ist die Behinderung von Produktionen, die die Öffentlichkeit-Horizonte erweitern könnten.

Ein besonders tragikomisches Beispiel für diese Art Planwirtschaft ist Helke Sander. Als sie die nach einer

Reihe höchst bemerkenswerter kurzer und mittellanger Filme 1978 auf dem internationalen Forum des jungen Films der Berliner Filmfestspiele ihren abendfüllenden Spielfilm „Die allseitig reduzierte Persönlichkeit – Redupers“ zeigte, schien damit endlich die ausdauernde Karriere eines unserer gediegensten Talente gestartet. Ein wahrhaftig originelles Werk, akklamiert von Kritik und Publikum, in den Kinos (und inzwischen auch im ZDF) mit spürbarem Erfolg gelaufen. Ein schaurig-komischer Berlin-Film, von einem lakonischen Humor und einer Frische, die nie seine tiefe intellektuelle Redlichkeit preisgeben.

Allein, im jüngsten Heft (Nr. 23) der von ihr gegründeten und herausgegebenen Zeitschrift „Frauen und Film“ (Rotbuch Verlag, Berlin) hat Helke Sander sich ein Herz gefaßt und beschrieben, wie es ihr in den Jahren ergangen ist. Selbst in den nunmehr über zwei vergangenen Jahren nach „Redupers“ hat sie keines ihrer zahlreichen (und vielversprechenden) Projekte realisieren können, keines. Sie mußte sich „mit allem möglichen Populäram“ (Helke Sander in dem unten genannten Porträt) über Wasser halten. Man lese nach, was sie am Filmemachen gehindert hat, und man weiß Bescheid, was taub ist an unserem System der Filmfinanzierung. Daß man, in trauter Übereinstimmung mit der Hasenfüßigkeit in den Ausschüssen und Redaktionen, „Redupers“ auch vergeblich in der Liste der mit einem Deutschen Filmpreis ausgezeichneten Leistungen sucht, läßt die Genugtuung über unser allseitig geprügeltes „deutsches Filmwunder“ gefrieren.

In dem kürzlich vom Sommerverband der Dritten Programme gesendeten Helke-Sander-Porträt von Angelika Kettelhack („Mit den Füßen auf der Erde, mit dem Kopf in den Wolken“) führt die Feministin Helke Sander, deren Fähigkeit zur melancholischen (Selbst-)Ironie sie so beherzt von anderen absetzt, ihre beruflichen Schwierigkeiten nicht nur auf ihre gesellschaftspolitischen Positionen zurück, sondern auch darauf, daß sie eine Frau ist. Ihr „sozusagen Berufsverbot“ trifft auch andere freiberufliche Frauen und es funktioniert in „publizistischen Formen“, als wenn ein DKP-Mitglied nicht auf eine Lokomotive dürfte.

Sie, die in ihren Filmen zeigt, daß das tägliche Leben für eine Frau anders aussieht als für einen Mann, scheiterte mit ihren Projekten immer wieder an

der Ablehnung durch Männer (die in den Medien und Gremien ausschließlich das Sagen haben). Helke Sander überreichte Reaktionen? Es fällt schwer, sich als Mann damit beruhigen zu wollen – nicht nur, weil sie in ihrer Person und in ihren Sachen eine so kostbare Erhellung ist, die ihr Engagement durch ihren listigen Humor vielfach zu brechen, zu hinterfragen, sozusagen zu sympathisieren vermag. Das „unheimlich warmherzige Gefühl für Menschen“, das sie an Agnès Varda schätzte, es ist auch ihr Gefühl.

Unterfinanziert zwar, da sie jetzt immerhin aber lediglich Geld vom „Kleinen Fernsehspiel“ des ZDF erhalten hat, kann sie in wenigen Wochen wenigstens mit den Dreharbeiten zu „Der subjektive Faktor“ beginnen, einem Spielfilm, der sich mit Erinnerungen und Reflexionen an die Frauenbewegung beschäftigt. In den Kinos allerdings – wie „Redupers“ – wird er vor der Fernsehausstrahlung nicht laufen dürfen: eine Entscheidung der Redaktion, die wiederum gerade einen Film und eine Filmemacherin, die dies brauchen, am lebendigen Feind-Back mit ihren Zuschauern hindert. Denn wenn Helke Sander neuer Film nach Jahren unfreiwilligen Schweigens im Fernsehen läuft, werden sicherlich nur wenige Kenner von „Die allseitig reduzierte Persönlichkeit“ den nachträglichen Einsatz von „Der subjektive Faktor“ im Kino erwarten.

Ein Dilemma. Die Redaktion „Das Kleine Fernsehspiel“ hat wie keine andere des Fernsehens unseren Filmemachern, die sich nicht der Gunst der Förderungsgremien erfreuen, ermöglicht, ihre nicht jedermann gefälligen Ideen zu realisieren. Nach problematischen Erfahrungen mit oft zweifelhafte Vorlaufterminen in den Kinos steht sich die Redaktion, die sich als Werkstatt versteht, jedoch mehr und mehr in der Funktion eines Filmstudios, das im Kino gelaufen und in der Öffentlichkeit ausdiskutierte Filme nachspielt. Die Redaktionen um Eckart Stein denkt überdies an die aktuellen Interessen ihrer eigenen Zuschauer, und das ist legitim.

Dagegen steht der nicht minder verständliche Wunsch der Filmemacher(innen) nach der früheren und anderen Rezeption und Kommunikation ihrer Filme im Kino. Als ein für beide Seiten akzeptabler Kompromiß sollte sich wenigstens ein kurzfristiger Start auf Festivals und in Kinos anbieten.

100%

„Chaos Film“ – der erste feministische Filmverleih

Von Christa Maerker

Damit hatte niemand gerechnet, daß war in höchstem Maße unbeschiden: In einem Manifest forderte der Verband der Filmarbeiterinnen in einer Erweiterung der „Hamburger Erklärung“ der deutschen Filmemacher“ von allem fünfzig Prozent: „50% aller Mittel für Filme, Produktionsstätten und Dokumentationsvorhaben; 50% aller Arbeits- und Ausbildungsplätze; 50% aller Gremienanteile und die Förderung von Verleih und Abspielstätten für Filme von Frauen.“ Das ging zu weit. Frauen filmten doch längst, ohne gleich wie exotische Wesen zu wirken – was wollten sie denn jetzt schon wieder? So viele Frauen gibt es doch gar nicht, so viele Filme von Frauen erst recht nicht. Warum wohl?

Es gibt eine ganze Reihe Filme von Frauen (natürlich auch von Männern, aber darum geht es hier nicht), die es tatsächlich lange nicht gab. Erstausgaben, die immer wieder nicht zu Filmen wurden, obwohl sie als Filmrollen vorhanden sind. Es geht dem Film dabei nicht umsonst, daß es einen künstlerischen Produkt: die müssen, um wirklich zu existieren, sichtbar sein.

Um diese unsichtbaren Filme ging es in der Berlin ansässigen Filmbeirerin Hildegard Westfeld in erster Linie, als sie mit der „Chaos Film“ den ersten Verleih für Filme von Frauen gründete, für Filme, die die Genres sprengen. „Chaos“, weil alles so chaotisch ist, weil es nicht eine Sorte Frauenfilme gibt oder weil Frauen etwas Bestimmtes wollen, sondern eigentlich ist auch nur alles wollen – und damit sehr unterschiedliche Sachen wollen.“

Hildegard Westfeld sah – auf Festivals oder bei einmaligen Veranstaltungen – immer wieder Dokumentar-, Experimental-, Spielfilme, in- und ausländische, die auf sehr unterschiedliche Weise auf der Strecke bleiben, die einfach das Filmwerden nicht schaffen. Das gilt für den gewerblichen Bereich genauso wie für den nichtgewerblichen. Inzwischen gibt es bei uns genug Leute, die sich um den deutschen Film bemühen. Ich glaube jedoch, daß wir auch die Begegnung mit ausländischen Filmen brauchen, um das, was Frauen machen, weiterentwickeln zu können.

1979 wurde zum Beispiel während des Internationalen Forums des jungen Films „A Comedy in sex unnatural Act“ von Jan Osenberg gezeigt. Der Film war damals schon drei Jahre alt, aber er war wichtig, als einer der wenigen Filme, von denen bekannt ist, daß sie ein Thema zum Inhalt ma-

chen: das der Filmemacherinnen mit lesbischer Identität. Die Regisseurin hat noch drei weitere Titel mitgebracht: „Home Movie“, eine Dokumentation über lesbische Liebe, den sie 1972 gedreht hat, „Getting Ready“ von Janet Meyers über eine Mädchenfreundschaft, und „Cat – A Woman who fought back“ von Jane Warrenbrand, das Porträt einer Boxerin.

Die radikalen Barheiten wurden – zunächst noch unbewußt – zum Grundstock der „Chaos Film“: zusammen mit der Kinobesitzerin Gertrud Zyber kaufte Hildegard Westfeld die Kopien für den Einsatz im „Cinema“, dem ersten autonomen Frauenkino (donnerstags) in Berlin.

Später mietete Hildegard Westfeld ein Büro, kaufte weitere Kopien, unter anderem „Das Vermächtnis“ von Katen Arthur, setzte eigenen Premierentermin. „Das Vermächtnis“ kam ins Kino – „Chaos“ existierte, auf der düsternen finanziellen Grundlage einer Bürgschaft der Eltern, aber mit dem Ziel, irgendwann aus der Rotation von Titeln einen funktionierenden Verleih zu machen. Leicht ist das sicher nicht, mit Filmen umzugehen, die so schwer haben. Bevor sich etwas bewegt, bevor Spielstellen sich Titel wünschen, müssen die Filme einen Namen haben, durch ihr Auftauchen auf einem Festival gewissermaßen geadelt sein. Hildegard Westfeld sucht also auch nach dem geeigneten Rahmen, der ihren Titeln zugute kommen kann, betreibt ihr Geschäft zeitweise anekdotisch, verleiht sich zur Promotion gleich mit, hält Reden erleichtert mit Einführungen das Bekanntheit mit dem schwer Zugänglichen, nicht nur Unterhaltenden, das sie zu anzubieten hat. Inzwischen hat sie neunzehn Titel im Programm. Und wenn sie sich nicht darum kümmern muß, daß Untertitel angefertigt werden, dann organisiert sie Diskussionsveranstaltungen, klebt Plakate, entwickelt Strategien für ihre Werbung – vorläufig noch eine aufreibende Existenz, die auf stark verkürztem Weg von der Hand in den Mund führt.

Dennoch – auch wenn die Betriebsamkeit ihr vorläufig noch wie ein immenses teures Hobby erscheinen mag: sie hat seit Jahren eigentlich dieses Ziel angestrebt. Die Beschäftigung mit einem feministischen Ansatz in Bezug auf das Kino mündete in der Mitarbeit an der Filmzeitschrift „Frauen und Film“, führte zur Gründung der „Initiative FRAUEN IM KINO“, die sie zusammen

mit Gertrud Zyber, Ulrike Herdin und Christiane Kellenbach betreibt, einer Initiative, die der jetzigen Verleihbarkeit vorausgriff, weil sie die ca. 180 in der Bundesrepublik von Frauen gedrehten Filme, die zum Teil ohne Verleih existierten, sichtbar machen will. Die Idee, von manchen als Getto-Gedanke angezweifelt oder belächelt, reizte in kurzer Zeit 800 Frauen, Mitglieder zu werden.

Später – beim Fest der Filmemacher – ergab sich noch etwas: „Wir haben das Manifest erarbeitet, das ganz sachlich die Interessen der Filmemachenden vertritt. Wir haben uns auch gar nicht gewünscht, daß „Filmemacher“ als so ganz neutraler Begriff auftaucht. Und dann trat dort diese Herrenriege an, verlas alles und war selb. Und wir dachten, daß die ja in vielem recht haben, uns aber vergessen hatten. Als einzelne Frau konnte man das nicht zugeben, man würde sich lächerlich gemacht haben. Wir ühlten: uns ziemlich niedergehen an, in Berlin herumzutelefonieren und viele Frauen, die mit Film zu tun haben, zu einem Treffen zu animieren. In die „Chaos Film“, Nollendorfstraße 21a in Berlin 30.“ Bei diesem Treffen entstand das Manifest, das nach Parität fordert, der Verband der Filmarbeiterinnen hatte sich formiert und wuchs während der diesjährigen Berlinale durch überregionalen Anschluß.

Einen Verleih haben sie also schon „Chaos Film“. Ihn zu etablieren wäre auch Sache der Filmbeirerinnen. Sie sollten die Konkurrenz melden und sich dem „Chaos“ anvertrauen.

Ausführlich berichtet die Autorin über „Chaos Film“ in dem „Jahrbuch Film 80/81“, herausgegeben von Hans Günther Pfaff, demnächst im Carl Hanser Verlag.

Humphrey Bogart ist ein „Bogart-Spezial“-Heft der Zeitschrift „Stars“ gewidmet. Die Herausgeber der DFN 4 großen Zeitschrift legen besonderen Wert auf die Sammlung von Fotos, die ihn in verschiedenen Rollen zeigen. Daneben enthält die Zeitschrift, die 4,80 DM kostet und beim Rolf & Seewald Verlag in 3810 Schwandorf/Ammersee, Buchenweg 1, erscheint, ein kleines Lexikon des „Mythologischen Kostüms“. In Italien, eine Sammlung von Charakterisierungen der deutschen Filmkritik für Jerry Lewis, den Lebenslauf Bogarts und Notizen zu Büchern, Filmen, Musik.

26.8.1980

Das Kino als Magnet

Frühe Einflüsse des Films auf Publikum und Schriftsteller in Frankreich

Nicht nur aus chronologischen Gründen folgt die Rezeption des Films durch die episch-romaneske Literatur derjenigen durch die poetische und theatralische: Es war zuallererst das Theater, das sich aus unverhohlenen materiellen Gründen auf den neuen Film stürzte; es blieb allen repräsentativen poetischen Schulen des frühen zwanzigsten Jahrhunderts (Kubismus, Futurismus, Dadaismus, Surrealismus, Expressionismus) vorbehalten, den Film als magisch anziehendes und zum Experiment rufendes Medium im literarischen Raum zu verankern; der Roman scheint die Herausforderung des Films erst nach dem Ersten Weltkrieg auf breiterer Front als existenzielles Problem begriffen zu haben. Zu einer Zeit, als die Konstellationen Theater/Film sowie Poesie/Film schon zu «kulturellen Institutionen» sich verfestigt hatten, stand der Roman als «verspätete» literarische Gattung noch abseits und grenzte sich argwöhnisch gegen die Invasion des Films ab. Bei näherem Hinsehen ist dieser schematisierte Überblick über die Konfrontation der traditionellen Gattungen mit dem Film gerade hinsichtlich des Romans zu nuancieren.

Zunehmender Einfluss auf den Roman

Es ist vielleicht kein Zufall, dass die unseres Wissens früheste Berücksichtigung des Films von Seiten der Literatur in Alfred Jarrys «roman d'un déserteur» (*Les Jours et les Nuits*) von 1897 zu finden ist: «Et il semblait évident à Sengle, quoique trop paresseux pour être jamais allé le voir fonctionner, que le cinématographe était préférable au stéréoscope...» Antoine bereitet durch seine hauptsächlich romanesken Adaptationen von 1914 bis 1921 die langsame Ablösung des in der Frühzeit bevorzugten Theaters durch den Roman vor. Während etwa die Produktionen von «Film d'Art» wesentlich aufs Drama ausgerichtet blieben, bemüht sich die stets stoffhungrige Filmindustrie nach dem Ersten Weltkrieg verstärkt der umfangreichen Romanproduktion aller Länder. Diese Entwicklung einer zunehmend romanesken Orientierung der Adaptationsbranche hat sich seitdem kontinuierlich fortgesetzt.

Die Romanciers selbst verharren lange Zeit in der Abwehrstellung. Cendrars begegnet dem Film zuerst als Poet, erst dann als Romancier. Die traditionellen bürgerlichen Romanciers wie Anatole France, Proust, Gide, Duhamel, Roger Martin du Gard stehen entweder dem Film zeitweilig distanziert bis ablehnend gegenüber (France, Proust, Duhamel) oder entdecken ihn erst in den zwanziger Jahren für sich (Gide, Schönbauer, Martin du Gard). Einzig Jules Romains (der als Theaterautor beginnt) und Colette (in Verbindung mit ihrer Theaterkritik) personifizieren schon vor dem Ersten Weltkrieg frühe Synthesen von romanesker und kinematographischer Tätigkeit. Bei Romains entspringt die Entdeckung des Films weniger etwa vom Unanimismus sich beriechenden philosophischen Bedürfnissen als der Ambition einer ästhetischen Erneuerung älterer realistisch-naturalistischer und psychologischer Romanmuster; in dieser Hinsicht präfiguriert er die späteren Be-

strebungen Gides um eine Neuorientierung des psychologischen Romans.

Aussenseiter als Wegbereiter

Die romaneske Filmrezeption offenbart, dass nicht die «führenden» Romanciers, sondern eher zumal sozialkritisch engagierte «Aussenseiter» den Film zu ihrer Sache machen: Machards «roman cinématographique», Mac Orlans (sich in Literatur und Film manifestierendes) «fantastique social», Poulaillies «roman cinématographique» und Barbusse «Filmnovellen» belegen dieses Faktum ebenso wie Cendrars' «roman cinématographique» oder der vom Film beeinflusste surrealistische Roman. Umfassender als die Poesie und in relativem Gegensatz zum Theater beweist der Roman zumal in der Assimilation kinematographischer Anregungen seine geradezu chameleonartige Flexibilität. Die soeben erwähnten romanesken Subgenera, ergänzt durch die mitunter umfangreiche Szenarioproduktion derselben Autoren, relativieren die tradierte Vorstellung von der unerschütterlichen Vormachtstellung des realistisch-naturalistisch-psychologischen Romans vorkinematographischer Provenienz und dokumentieren zugleich die Experimentierfähigkeit der Romanproduktion zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts in bislang unbeachteten Randzonen.

Theoretische Unbekümmertheit

Dieser Experimentierfreudigkeit steht freilich nur in begrenztem Ausmass das Bedürfnis nach theoretischer Rechtfertigung einer solchen Assimilation kinematographischer Vorbilder gegenüber: Es ist, als ob die Romanciers eher als Poeten und Theaterautoren dazu neigen, die Verwendbarkeit des Films für ihre Erneuerungsversuche als selbstverständlich und keiner Instanz gegenüber verantwortlich anzusehen. So ergibt sich letztlich für die romaneske Filmrezeption die Gefahr einer theoretisch unreflektierten Übernahme kinematographischer Formen, welche ihre Parallele in der zunehmenden und gleichermaßen von theoretischen Skrupeln ungetrübten Zufluchtsnahme zu Romanadaptationen hat. Das bislang unbewältigte literaturtheoretische Problem liegt freilich auf einer anderen Ebene: in der exakten Bestimmung des Ausmasses der Assimilation kinematographischer Strukturen und Techniken durch den jeweiligen Romancier sowie im Aufweis der Abhängigkeit von formal-kinematographischer Innovation und traditioneller Stoffwahl. Diesbezüglich bleibt nur allzu häufig festzustellen, dass zuweilen kühne formale Experimente sich nicht allein über konventionelle Inhalte stützen, sondern auch zu keiner wirkungsvollen ästhetischen Erneuerung des Genres Roman führen.

Immerhin erfüllen diese literarisch-kinematographischen Mischformen die wichtige Funktion, die Diskussion über die Erneuerung des «traditionellen» Romans aus dem engen Zirkel literarisch-immanenter Reflexion heraus- und den ausserliterarischen Bedingungsbeziehungen zuzuführen. Wenn Gides Versuch einer Erneuerung des Romans unter ausdrücklicher Berufung auf die exemplarischen Errungenschaften des Films sich bis in die Diktion hinein-

bei Antoine wiederfindet, der sich seinerseits vom Theater abwendet und bei romanesken Filmadaptationen Zuflucht sucht, so bleibt der Roman hier eingebunden in das Bedürfnis einer alle literarischen Gattungen einschliessenden Erneuerung. In der Anlehnung an das neue Medium Film verrät er jedoch das vielzitierte Unbehagen an seiner stets neu zu bestimmenden Funktion wie den ebenso oft geäusserten Zweifel an seiner Fähigkeit, Wirklichkeit zu reproduzieren und zugleich in höherer Form im Kunstwerk zu stiften — auch unter den veränderten Bedingungen der modernen Industriegesellschaft und des audiovisuellen Zeitalters.

Kinoabende statt Lektüre

Was Emilie Altenloh für die deutschsprachige «Kolportageliteratur» feststellte, dass das Kino die Bedürfnisse eines breiten Publikums schneller befriedige als überkommene Indiangeschichten und Hintertreppenromane sowie Groschen- und Fortsetzungshefte, ist in Frankreich noch augenscheinlicher nachzuvollziehen. Hier haben die «Nick Carter»- und «Zigomar»-Episodenfilme von V. Jasset oder die «cine-romans» beziehungsweise «serials» «Fantômas», «Jude», «Les Vampires» von Louis Feuillade grosse Teile der Leserschaft zumal von langen «Romanzyklen» an sich gerissen. Von nicht zu unterschätzender Bedeutung ist in diesem Zusammenhang auch das Erscheinen einer Reihe wie «Le Cinéma romanesque» (Librairie Gallimard, 1928—1931, 25 Hefte), in der Filme in literarisch «anacherzählter» Version einem der neuesten Produktion nachhängenden Kinopublikum vorgesetzt wurden. Gallimard trat mit der allerdings nur ephemeren Kollektion in Konkurrenz zu sehr publikumswirksamen und kommerziell einträglichen Produkten wie den «Le Film complet»-Heften oder entsprechenden Fortsetzungsreihen erzählter Filme. Literarisch noch aussagekräftiger sind die Vorworte zu den Gallimard-Heften aus der Feder von überwiegend bekannten Autoren (Morand, J. Romains, Mac Orlan, Jacques de Lacretelle, P. Benoit u. a.): sicherlich Gelegenheitstexte und «Gefälligkeitsarbeiten», an denen sich freilich die Abhängigkeit selbst der «heilen» Literatur vom Film gegen Ende der Stummfilmperiode ablesen lässt.

F.-J. Ulmer

Eröffnung eines Archivkinos in Wiesbaden

(epd) Das Deutsche Institut für Filmkunde in Wiesbaden hat im Wiesbadener Parktheater unter dem Namen «Caligari» ein Archivkino eröffnet. In der ersten Vorstellung wurden die Filme «Das Cabinet des Dr. Caligari» (1919, Regie: Robert Wiene, mit Werner Krauss, Conrad Veidt, Lil Dagover) und «Lachende Erben» (1932/33, Regie: Max Ophüls, mit Heinz Rühmann, Lien Deyers, Lizzi Waldmüller) gezeigt. Zum weiteren Programm des jeweils zweimal am Minnwoch spielenden Kinos gehören unter anderem «Hokuspokus» (1930), «Die Drei von der Tankstelle» (1930), «Ich bei Tag und du bei Nacht» (1932). Die Leitung des Kinos hat Dorothea Gebauer vom Deutschen Institut für Filmkunde.

Erstes Filminstitut der Indianer

Im Frühjahr 1975 hatte in Seattle im amerikanischen Bundesstaat Washington eine Gruppe junger indianischer Filmemacher beschlossen, alljährlich ein Filmfestival der Indianer durchzuführen. Das Festival sollte sich einerseits als Alternative zu herkömmlichen Festivals verstehen, die Filme von Minderheiten meist übergangen, und andererseits als Korrektiv gegenüber gewissen Klischees und Stereotypen wirken, die Hollywood jahrzehntelang in unzähligen Filmen über Indianer von den nordamerikanischen Ureinwohnern gezeichnet hatte.

Fünf Jahre später ist aus diesem Festival nicht nur eine feste Einrichtung auf der amerikanischen Filmszene geworden, die von Jahr zu Jahr mehr Filmemacher, Schauspieler und Kritiker, meist indianischer Herkunft, anzieht. Unter diesen ist es auch dem Leiter der Veranstaltung, Michael Smith aus San Francisco, gelungen, mit Hilfe verschiedener Stars aus New York und Hollywood wie Raquel Welch, Dustin Hoffman und Jon Voight ein erstes indianisches Filmfestival zu gründen, das sich nicht nur zu Festivalzeiten, sondern das ganze Jahr über um die Interessen und Belange indianischer Filmemacher, Kameraleute, Schauspieler und Schauspielerinnen kümmern soll. Das Institut, das seinen Sitz im bekannten Filmort Culver City bei Hollywood/Los Angeles hat, will durch Workshops, Seminare, Vorlesungen und Expertendiskussionen jungen Indianern und Indianerinnen erstmals die Möglichkeit einräumen, eine umfassende Ausbildung im Medium Film und in anderen neuen audiovisuellen Medien zu erhalten. Ferner will das Institut, dessen Schirmherrschaft Raquel Welch übernommen hat, qualitativ hochstehende Indianer-Filme verleihen und verstärkt der amerikanischen Öffentlichkeit zugänglich machen.

Vom 12. bis zum 14. Mai führt das Institut im kalifornischen Anaheim die «4th Annual National Indian Media Conference» durch, bei der vor allem Fragen der Unterrepräsentation von Indianern im amerikanischen Radio und Fernsehen sowie die anhaltende Nichtbeachtung dieser Minderheit in den beiden Medien zur Sprache kommen sollen. Ein «Native American Film Arts Symposium» wird sich im kommenden September in Hollywood um die künstlerische Darstellung von Indianer-Problemen und um eine ästhetische Würdigung von älteren und neuen Indianer-Filmen kümmern, bevor im darauffolgenden Oktober in Los Angeles das fünfte alljährliche Filmfestival der nordamerikanischen Indianer stattfindet wird. Bei diesem Festival sollen auch zum drittenmal mit den sogenannten «American Indian Motion Picture Awards» eine Art indianische Oscars vergeben werden. Der Preis ging 1978 beispielsweise an den bekannten indianischen Schauspieler Will Sampson für seine überzeugende Nebenrolle in dem auch in Hollywood mit einem Oscar ausgezeichneten Jack Nicholson-Film «One Flew Over the Cuckoo's Nest».

Kunst und Literatur im antisozialistischen Exil 1933–1945

Band 3 - EXIL IN DEN USA

Mit einem Bericht „Shanghai – Eine Emigration am Rande“ von A. Dreifuss, Autoren: E. Middell, J. Schebera, Th. Lenk-Kirfel, W. Gersch, V. Frank, A. Dreifuss. Mit 41 Abb. Bd. 799 (Sonderreihe) DDR etwa 4.– M. Ausland etwa 5,50 M. Bestell-Nr. 660 887 1

Behandelt werden neben den speziellen Exilbedingungen und den Problemen der Emigranten in der Begegnung mit der gesellschaftlichen Realität in den USA die Exilzentren an Ost- und Westküste, die antifaschistischen Aktivitäten der deutsch-jüdischen Klubs, die Diskussion um den Council for democratic Germany. Ausführlich werden die künstlerischen Leistungen antifaschistischer Emigranten in Literatur (Thomas und Heinrich Mann, Brecht, Weiskopf, Werfel, Zuckmayer, Brod u. a.), Musik (Eisler, Dessau, Weill, Schönberg), Theater (Reinhardt, Piscator), bildender Kunst (Grosz) und Film (Lang u. a.) dargestellt.



Verlag Philipp Reclam

Pioneers, moguls and brats

By David Wilson

KEVIN BROWNLOW:

*The War, the West and the Wilderness*602pp Secker and Warburg. £15
0 436 07111 8

MICHAEL PYE and LYNDA MYLES:

*The Movie Brats*273pp Faber. £5.25
0 571 11383 4

MORRIS BEJA:

*Film & Literature*335pp Longman. £6.25
0 582 28094 XSTEVEN PHILIP KRAMER and
JAMES MICHAEL WELSH:*Abel Gance*200pp Twayne. \$10.95
0 8057 9254 6

JEANINE BASINGER:

*Anthony Mann*230pp Twayne. \$10.95
0 8057 9263 5

The film-book publishing boom has receded, after a spate of hagiography with pictures when it seemed that no minor star or lesser director would escape the sanctification of hard covers and glossy photographs. (Did Francis the Talking Mule get a book to himself, or was it just a chapter in some talkative tribute to the films of Donald O'Connor?) In between the frivolous and the fan-directed, a space has been cleared for the occasional serious study. It is not before time; and if the films being discussed are more than thirty years old time is of the essence. "We are sitting on a celluloid time bomb," says Kevin Brownlow in his introduction to *The War, the West, and the Wilderness*. Nitrate films, which in effect means all those made before about 1950, have a tendency to burst into flame. And despite the efforts of film archives many miles of celluloid have been junked, their owners preferring the risk of critical reproach to that of spontaneous combustion.

Outstanding among books on film published during the last year, Kevin Brownlow's monumental (and handsomely produced) work is both timely and original. His argument is that many films of the silent era, particularly those which were (or purported to be) based on fact, are closer to the historical truth—and therefore of inestimable value to historians—than later and supposedly more "authentic" versions. Over the years, Hollywood came to prefer the legend to the fact; and so pervasive has been the influence of these dream factory creations that the legend has often replaced the fact in the popular consciousness. For generations of filmmakers, the American West has meant John Wayne or John Ford, the romance masking out the actuality. Kevin Brownlow quotes Jack London: "Truth doesn't matter so much, as long as it lives." But as he shows, a stirring of early Westerns enters a serendipity of glimpses into how the West was really won. In those days, the cowboys and the Indians, the lawmen and the outlaws were frequently the genuine article. Buffalo Bill Cody played the lead

in a reconstruction of the massacre at Wounded Knee; outlaws turned actors, like Al Jennings and Emmett Dalton, taught the film-makers the right way to rob a bank; and the last great drive of Texas longhorns was staged for the cameras. In 1915 the cowboys at the Essanay studio went on strike for danger money: the genuine cowboys locked superciliously on those partisans who, having hastily donned chaps and Stetsons, flocked to the studio gates in hope of a part.

Mr Brownlow's book celebrates these pioneer film-makers. Here is Jessica Bordwick, a general's daughter who in 1913 had Indiana War "With regard to the future, I shall leave England in June next for the Arctic regions, where I want to start a colony for the cure of consumption and other diseases... Yes, I shall take two or three cameras with me." Historians of the Great War will owe a lasting debt to Mr Brownlow for his meticulous clarification of how the cameramen in the trenches were often obliged to fake their shots: Salisbury Plain more than once stood in for the Somme. Contemporary reviewers were often deceived by these artful reconstructions. The *Bioscope* waxed eloquent about a 1916 film of a Zeppelin raid: "Anon, like some prodigious flying fish it spawns its fiery eggs into the night benighted..." The new St George strikes the new aerial dragon. "Nothing is left of the war, neighbor, but a few grey bones." The film was actually made in a house in Southgate, with a top Zeppelin, some cotton wool, and a lot of smoke.

The pioneers gave way to the moguls, but what happened when they fell? This is the question confronted by Michael Pye and Lynda Myles in *The Movie Brats*, a lively account of Hollywood's new young Turks and their rise to the power of independence. The first part of the book offers a new slant on the post-war decline of the Hollywood empire. Americans stopped going to the movies, the authors say, not because of the alternative lure of television (the conventional culprit, dubbed "radio's Frankenstein monster" by *Variety*), nor because of the effects of the anti-trust laws which broke the major companies' stranglehold on the cinema circuits, but because of the rise of suburbia. The drift from the cities (or, as a film industry spokesman was later to call it, "the out-movement to non-metros") created the new suburbanites of Middle America, whose leisure patterns were fixed firmly in the home. Television was merely a part of this process, more effect than cause. Economic statistics are marshalled in support of this thesis, and Margaret Mead is invoked to lend her sociological imprimatur. The argument is persuasive; but in the end the authors are perhaps not persuaded by their discovery of suburbia. What happened to cinema audiences in the cities?

Its argument made, the book then zooms in for a close-up survey of six directors, the "movie brats" like Francis Coppola, Martin Scorsese and Steven Spielberg who tilled the Hollywood vacuum. They have much in common, in particular a film school training, and the kind of cinematic literacy which finds expression in the "quotations" from other film-makers which punctuate their own films.

In the new corporate Hollywood, where the old moguls have been replaced by faceless bureaucrats in executive suites (and suits), the directors of *Star Wars* and *Apocalypse Now* and *Close Encounters of the Third Kind* have carved out a kind of freedom. Michael Pye and Lynda Myles are by no means uncritical of the products of this new freedom. But in a book which is otherwise commendably aware of the social and industrial context of multi-million-dollar film-making they underestimate the tendency of Hollywood godfathers to disinherit their favourite sons. In the film jungle, independence is won with wounds.

Coppola, Lucas, Spielberg and the rest came up through the film schools, and their success has spawned a new generation of American film students anxious to follow them out West. Morris Beja's *Film & Literature* is designed as a textbook for these aspirants. It begins with an unexceptionable but laborious definition of fictional form (a novel is "a long fictitious written narrative in prose") tooled for robbers rather than readers with minds of their own and continuing an impression that many American university courses in film or literature of both spoon-feed their students.

Professor Beja's own attitude to cinema is ambiguous. He quotes Nabokov's description of "that communal bath where the hairy and slippery mix in a multiplication of mediocrity," and himself appears to believe the nonsense that ideas are more economically treated in written literature than in film. He does not consider one essential difference between film and literature, of which the French surrealists were self-indulgently aware: a film image can more easily be plundered for multiple meanings. To put it another way, it is possible (and the surrealists it was revelatory) to watch a film even if one's view is obscured by a pillar or a hat; but no one would get far with a novel whose pages had, say, a hole in the middle. The most useful section of Professor Beja's primer is a compendium of twenty-five films from *Culinary to Death in Venice*, each followed by a series of "topics to think about." Some of these topics are worth thinking about; some perhaps not. This, for instance, of *Death in Venice*: "At least one studio executive urged Visconti to change Tadzio to a girl: would the resulting obsession have been healthier?"

Finally, the two most interesting titles in a recent crop from the Twayne Theatrical Arts series. In *Abel Gance*, Steven Philip Kramer and James Michael Welsh fill a gap in film scholarship with a thorough survey of the career, both as artist and theorist, of this unjustly neglected director. The approach is straightforward, which is right for an introductory study, and the book includes a judicious anthology of Gance's own writings on cinema, most revealingly on his extraordinary, maverick *Napoleon*. Jeanine Basinger's *Anthony Mann* is more ambitious, taking a basically auteurist view of Mann's films by concentrating on the Westerns (*Winchester '73*, *The Far Country*). Mann of the West has occasionally wandered into the byways of westernism in general, and the book includes a judicious provoking that steers to answer questions of style and meaning in mainstream cinema.

„Heyne Filmbibliothek“ — Neun Filmstar-Porträts. Berühmt geworden sind sie alle: Humphrey Bogart, Elizabeth Taylor, James Stewart, Bette Davis, Cary Grant, Jean Harlow, Marlon Brando, Katharine Hepburn und Spencer Tracy. Daß sie — mehr oder weniger — für ihre Karriere kämpfen mußten, geht aus einer im vergangenen Jahr erschienenen Taschenbuch-Edition des Heyne Verlages hervor. Diese beruht auf der amerikanischen Reihe „Pyramid Illustrated History of the Movies“. Die Bände, von verschiedenen Autoren verfaßt, sind weitgehend nach dem gleichen Schema angelegt: Sie beschreiben die zumeist schwierige Anfangsphase der Schauspieler, gehen auf Privataffären nur flüchtig ein und konzentrieren sich dann auf die Filme. Kurze Inhaltsangaben wechseln mit prägnanten Sätzen aus Filmkritiken oder Einschätzungen durch die Autoren selber. Oft werden, besonders aus Komödien, ganze Dialogpassagen abgedruckt. Wie sehr die Schauspieler von den „Major Companies“ abhängig waren, machen viele Beispiele deutlich. Selbst Katharine Hepburn, eine der couragiertesten und ehrgeizigsten Hollywood-Damen, löste sich erst mit 45 Jahren aus langfristigen Verträgen und konnte danach über Drehbücher und Co-Stars selber bestimmen. — Die Sprache der einzelnen Schauspielerporträts ist von unterschiedlicher Qualität. So bedient sich Alan C. Barbour im Band über Humphrey Bogart eines betulichen Stils („Lauren Bacall schenkte ihm zwei Kinder...“), während Curtis F. Brown sich zu kühnen Vergleichen hinreißen läßt: „Wer heute einen Harlow-Film sieht, dem weht die torische Schauspieltechnik dieser Darstellerin wie eine scharfe Meeresstürze an einem schwülen Sommertag entgegen.“ Allen Büchern gemeinsam sind knappe Filmographien und viele Photos, die erzieuherischerweise so platziert sind, daß der dazugehörige Text unmittelbar daneben oder darunter erscheint. — Nach den harten Anfangsjahren hören sich viele Karrieren märchenhaft an; scheinbar löst ein Erfolg den anderen ab. Cary Grant „freilich gibt eine realistischere Darstellung des Schauspielerslebens: „Alle sagen mir dauernd, was für ein interessantes Leben ich doch gehabt hätte, aber manchmal glaube ich, daß es nur aus Magenbeschwerden und Selbstbesorgnis bestanden hat.“ (Wilhelm Heyne Verlag, München, 1979; pro Band 5,80 DM)

Anne Frederiksen



DM 29 80



Marlene Dietrich

Medienjournalismus und Medienpädagogik

Anmerkungen zu neuen Publikationen

A. S. Ueber die letzten Jahre sind im massenkommunikativen Bereich immer stärker zwei Schwerpunkte des Interesses nach vorne getreten. Zum einen ist dies die Ausbildung von bei uns für die Medien tätigen Journalisten, zum anderen die Medienerziehung, figurieren diese unter den Überschriften Medienpädagogik, Medienlehre, Mediendidaktik oder Medienschutz. Was den Medienjournalismus betrifft, so möchte man in der Tat gerne die Ausbildung der Berufskommunikatoren aus der Hand der Institutionen Radio, Fernsehen und Presse nehmen und sie in den Rahmen der *Hochschulbildung* verlegen. Denn nicht länger, so glaubt man sagen zu müssen, entsprechen sie ihrer Bedeutung und ihrem Einfluss im Leben der Medien und der Gesellschaft, dass die Medien sich ihre eigenen Leute durch Teilnahme an der Alltagspraxis ausbilden. Vielmehr sei es vonnöten, «Schools of Journalism» einzurichten, so wie man sie an vielen amerikanischen Hochschulen findet. Kurz gesagt: der *diplomierte* Radio-, Fernseh- oder Pressejournalist, der nicht nur die Praxis des Schreibens, des Redigierens, des Umbruchs, des Sprechens, der Kameraführung, der Produktion usw. beherrscht, soll vor uns stehen, sondern auch der wissenschaftlich getrimmte Kommunikator, dem alle Theorien über den Kommunikationsprozess und seine Folgen so geläufig sind wie die Abfassung einer Gerichtsreportage. Und so denn macht sich jetzt in der Schweiz, in Frankreich wie in der Bundesrepublik Deutschland eine Journalistenausbildung breit, die sich in erster Linie in Richtung einer mit wissenschaftlichen Graden versehenen Professionalisierung bewegt.

Wissenschaftliche Journalistenbildung?

Zu diesem Zweck hat man wie immer, wenn sich Wissenschaftler auf ein seit langem bestehendes und von der Praxis lebendes Feld stürzen, Ausbildungs-«Modelle» entworfen, die sich unter dem Namen Berliner, Münchner, Dortmunder oder Hohenheimer Modell der Ausbildung für Kommunikationsberufe widmen. Natürlicherweise behauptet jedes dieser Modelle von sich, das effizienteste zu sein, so dass sich die Veröffentlichungen zu diesem Thema — sei es der von Jörg Aufmann und Ernst Elitz herausgegebene Band *Ausbildungswege zum Journalismus* oder der von Walter Hömberg unter dem Titel *Journalistenbildung* herausgegebene — mit Vorliebe in Diskussionen über Wert und Unwert, Vollständigkeit und Unvollständigkeit, Notwendigkeit und

Bedeutung der respektiven Modelle verlieren. Selbstverständlich wünscht man durch diese Schriften auch eine Klientel anzulocken, und so ist das Ganze meist mit einem Zuckerguss überzogen, der sich unter Überschriften wie «Das Selbstverständnis» des Journalisten findet, mit dem sich schon so manche Fehleinschätzung in der Medienpolitik zu rechtfertigen versucht hat.

Erst langsam ist man dahintergekommen, dass es gilt, bevor man sich der professionellen Kompetenz von Journalisten zuwenden kann, die Tätigkeitsfelder der diversen Kommunikationsberufe nicht nur zu definieren, sondern auch gegeneinander abzugrenzen. Und da leistet die von Heinz-Dietrich Fischer¹ herausgegebene Schrift *Spektrum der Kommunikationsberufe* äusserst wertvolle Hilfe. Unter den Hauptüberschriften: Kommunikationsberufe im Bereich der Printmedien; im Bereich der audiovisuellen Medien; in medienübergreifenden Bereichen; in Bereichen angewandter Medienforschung umschreiben eine Reihe von spezialisierten Praktikern jedes dieser Felder und zeigen damit indirekt auf, dass, was für die Presse gilt, noch lange nicht beim Fernsehen zutrifft und dass Verständnis und Berufsethik gegenüber dem Radio nicht gleichermassen gegenüber dem Film Gültigkeit besitzen. Wird die Journalistenbildung, so wie es mir im Augenblick zu sein scheint, unter dem Signum der Verwissenschaftlichung, will sagen, als Mittel zum Zweck der Aufrechterhaltung eines *Bastardenfachs*, genannt «Publizistik», betrieben, dann wird sich bald herausstellen, dass weder Radio- und Fernsehanstalten noch Presseunternehmen viel von diesen «Diplom-Journalisten» wissen wollen.

Medienpädagogik ohne Wirklichkeitsnähe

Nicht unähnlich ist es um die sogenannte Medienpädagogik bestellt. Auch hier liegen sich Theoretiker und Praktiker in den Haaren, auch hier streiten sich Pädagogen und Kommunikationswissenschaftler um des Bären Fell. Zwar sehen beide Parteien eindeutig klar die absolute Notwendigkeit, den Jugendlichen in der Benutzung und Nutzung der diversen Medien zu instruieren, doch verlieren sie sich angesichts des Mangels einer wirklichkeitsnahen Gesamtkonzeption immer noch in Unklarheiten, wie Ulrich Saxer in der Besprechung des Buches von Christian Doelker *«Wirklichkeit in den Medien»* (NZZ vom 28. 12. 1979) so richtig betont. Auch

hier wünscht man in einem Atem alle Erkenntnisse, die die Erziehungswissenschaften und die Kommunikationswissenschaft über Jahrzehnte hin erarbeitet haben, in einem einzigen Lern- und Lehrprozess zu integrieren, den man eigentlich nur als einen Vorgang des Jugendmedien-schutzes bezeichnen kann, gäbe es diesen nicht schon rechtswissenschaftlich begründet.

Typisch für die recht verwirnte Situation im Felde der Mediendidaktik und -pädagogik ist die als Dissertation vorgelegte Arbeit von Kurt Kühorn *«Der Jugendliche als Fernsehzuschauer»*,² die sich als eine Studie zur Politdidaktik deklariert. Die Arbeit versucht nämlich — wenn auch auf für Dissertationen üblichen seitenlangen Umwegen —, «über die Entwicklung der verschiedenen mediendidaktischen Theorienansätze zu informieren... sowie die bedeutsamsten medien-theoretischen Positionen kritisch darzustellen» — was denn auch durchaus kompetent geschieht. Das Betrübliche an der Geschichte ist nur, dass es alle diese Ansätze und Positionen gibt und nach ihnen gehandelt, lies Medienkunde betrieben wird und dass, bis ein Gesamtkonzept gefunden worden ist bzw. man sich auf ein solches geeinigt hat, die zu erziehenden Jugendlichen bereits pensionsreif sein werden.

Liest man daraufhin den von der audiovisuellen Zentralstelle am Pestalozzianum Zürich herausgegebenen Band *Grundlagen einer Mediendidaktik*,³ wird man dann doch etwas Besseres befehrt. Dort finden sich nämlich zwei Beiträge — der von Hertha Sturm und Marianne Grewe-Pantsch verfasste und der von Georges Amman —, die nicht lange versuchen, mit sich selbst ins reine zu gelangen, sondern, Schritt für Schritt vorgehend, wohlüberdachte und fundierte medienpädagogische Systematisierungen vorlegen: Sturm und Grewe-Pantsch die einzelnen Determinanten einer Medienlehre, Amman das stufenweise Vorgehen zur Erfüllung der Erziehungsziele. Fügt man beides, Determinanten und Ziele, zusammen, dann steht vor uns eine Art praktische Richtlinie, die sich sowohl von Herkunft als auch von Zielsetzung, sowohl pädagogisch als auch massenkommunikativ je nach der in Frage kommenden Zielgruppe an- und ausfüllen lässt. Ja ich gehe gar so weit, zu sagen, dass ein solcher Aufbau auch bei einer massenmedialen Erziehung von Erwachsenen dienlich sein könnte, so wie sie gemäss einer Empfehlung der letzten Generalkonferenz der Unesco gewünscht wird.

¹ Jörg Aufmann und Ernst Elitz (Hrsg.): *Ausbildungswege zum Journalismus*. Westdeutscher Verlag, Opladen 1975.

² Walter Hömberg (Hrsg.): *Journalistenbildung*. Modelle, Erfahrungen, Analysen. Verlag Oelschläger, München 1978.

³ Heinz-Dietrich Fischer (Hrsg.): *Spektrum der Kommunikationsberufe*. Zwölf Konkretisierungen zu publizistischen Tätigkeitsfeldern in der Bundesrepublik Deutschland. Deutscher Aemte-Verlag, Köln 1979.

⁴ Kurt Kühorn: *Der Jugendliche als Fernsehzuschauer*. Ein mediendidaktischer und pädagogischer Beitrag zur politischen Bildung. Haag & Herchen-Verlag, Frankfurt a. M. 1979.

⁵ Audiovisuelle Zentralstelle am Pestalozzianum Zürich (Hrsg.): *Grundlagen einer Mediendidaktik*. Klett & Balmers Verlag, Zug 1979.

Wechselseitiges Mißtrauen: Richter und Journalist

Über Gerichtsöffentlichkeit als Medienöffentlichkeit

Das Buch *«Gerichtsöffentlichkeit als Medienöffentlichkeit»* des Frankfurter Juristen Joachim Scherer behandelt zwei «heiße Eisen» des deutschen Gerichtswesens — eben die Gerichtsöffentlichkeit und die Medienöffentlichkeit — und demonstriert gleichzeitig, wie stark juristische und sozialwissenschaftliche Aspekte eines Themas ineinanderfließen müssen, um das Problem adäquat zu behandeln.

Das Problem der Gerichtsöffentlichkeit: Selbst in spektakulären Strafprozessen werden die Zuschauerreihen nicht mehr voll, Regelfall ist der — von Schulkindern mal angesehen — fast leere Gerichtssaal. Ähnliches, nur noch krasser, gilt für Verwaltungs- oder Zivilprozesse. Die Sprache der Juristen und der Verfahrensablauf wird immer unverständlicher. Daß angesichts erscheinenden Publikums das «Im Namen des Volkes» zu Recht gesprochen wird, gilt immer mehr nur noch theoretisch. Natürlich wird ein Prozeß, zu dem prinzipiell jeder Zugang hat, anders gehandhabt als ein Geheimprozeß beispielsweise im Ostblock, aber das reicht kaum zu einer effektiven Kontrolle des Gerichts durch die Öffentlichkeit.

Bei der sogenannten Medienöffentlichkeit sieht es oft anders aus: Die Gerichtsberichterstattung repräsentiert eine Art Öffentlichkeit, die sich die beteiligten Juristen oft sonstwo, nur nicht in ihrem Prozeß wünschen. Der wissenschaftliche Vorwurf lautet: Presse gibt eine durch Klischees, Stereotypen, Personalisierungen und Sensationslust verzerrte Darstellung von den Prozessen, sie sorgt für Vorurteile der Schöffen, gefährdet die richterliche Unabhängigkeit und handelt fast stets zu Lasten des Angeklagten. Und das alles nicht nur für die «Bildzeitung».

Hinzu käme, daß die Berichterstattung von Personen bewerkstelligt werde, die von der Jurisprudenz keine Ahnung hätten oder auf jeden Fall zu wenig.

Letzteres gerät in der Sicht eines Journalisten zum Vorwurf an den Juristen: Er verunklare mit seiner Sprache und vielem Handwerkszeug Zusammenhänge, die jedermann angehen, könne sich nicht in die Bedürfnisse und Zwänge der Zeitungsarbeit hineinversetzen und mache ohne die Presse den Angeklagten zum reinen Objekt des Prozesses.

Scherer bietet in diesem streitigen Bereich eine konstruktive Lösung an, die sowohl der Gerichtsöffentlichkeit eine neue Funktion als Medienöffentlichkeit gibt, als auch die Rollen der Juristen und Journalisten so definiert, daß sie sich entweder nicht so schnell in die Quere kommen und wenn, dann nur auf Wegen, die unkontrollierte Ergebnisse verhindern.

Voraussetzung ist freilich ein Umdenken auf beiden Seiten: Der Richter ist nicht mehr der, der durch sein Amt, seine Ausbildung oder sonstige Vorprägung die Gewähr bietet, «richtig» zu entscheiden. Ein Näherungswert von Richtigkeit seines Urteils kommt erst dadurch zustande, daß er sich mit der Öffentlichkeit, das heißt der Medienöffentlichkeit — auseinander setzt. Dieses als Bemühen um Durchsichtigkeit, um demokratische Transparenz, das Einzelne und Handeln ermöglicht nach Scherer erst einen Prozeß, der im Verfahren beweist, daß das spätere Ergebnis richtig ist. Umgekehrt wird der Spielraum der Presse dahingehend eingeschränkt, daß bestimmte Regelungen eine Art «Waffengleichheit» zwischen dem Medium und dem Objekt der Berichterstattung — dem Angeklagten, Zeugen, usw. herstellen. Überschreitet der Journalist oder das Presseorgan die Grenzen ihrer Einflussnahme, gibt es Sanktionen. Nachweislich unwahrhaftige Berichterstattung — keine Akteneinsicht mehr.

Daß es keine utopischen Vorstellungen vertritt, demonstriert Scherer an

einigen Beispielen aus dem amerikanischen Prozeßrecht — ein Studium an der Harvard-Universität —, ermöglicht ihm einen recht genauen Einblick in die dortigen Verhältnisse.

Daß die im Detail ausgeführten Hinweise durchaus praxisorientiert sind, zeigt ein Charakteristikum der Arbeit: Es gibt kaum eine absolute Festlegung — daß etwa eine Namensnennung aus einem Prozeß in bestimmten Fällen immer unzulässig oder in anderen immer zulässig sei. Was einen Theoretiker der reinen Erkenntnis nicht befriedigen mag, ermöglicht so jedem Richter, Staatsanwalt, Rechtsanwalt oder Gerichtsjournalisten oder auch dem Jurastudenten oder dem Volontär, sich schrittweise auf eine bessere Praxis einzustellen.

Daß sich rasche Veränderungen im Verhältnis Justiz und Presse ergeben, ist freilich nicht zu erwarten. Denn dem beiderseitigen Wunsch, nicht mehr aneinander vorbei oder gegeneinander, sondern miteinander zu operieren, stehen bestimmte Mechanismen entgegen: Ein mit seiner Dezernatsarbeit überlasteter Richter wird ungern die Mehrarbeit übernehmen, zusätzliche demokratische Transparenz herzustellen, und eine Presse, deren Verkaufszahlen von Sensationen abhängen wird sich ungern in ein Korsett verfahrensmäßig festgelegter Seriosität begeben.

Drittens, und das muß angesichts des breiten Interesses, das das Buch verdient, besonders betont werden, wird eine Verlagspolitik, die für etwas mehr als 200 Seiten nur etwas weniger als 80 Mark verlangt, für eine geringe Verbreitung des Buchs sorgen.

VOLKER GALLANDI

Joachim Scherer: *Gerichtsöffentlichkeit als Medienöffentlichkeit zur Transparenz der Entscheidungsfindung im straf- und verwaltungsgerichtlichen Verfahren*. Athenäum-Verlag, Königstein, 1979; 224 Seiten, 78 DM.

Sams. 8. März 1980 Nr. 52

Hinweis

MEDIENLEXIKON — Bei Wörtern wie «Mischpult» und «Gesinnungspresse», «Monopol», «Idol» und «Kolumne» taucht oft die Frage auf, was sie denn nun genau bedeuten. Ein von Lothar Döhn und Klaus Klockner herausgegebene «Medienlexikon» soll das ein «Hilfsmittel sein für Schule, Studium, Erwachsenenbildung». In der Tat werden die Begriffe sachlich, knapp, aber fundiert erläutert. Von Marginalien (so, daß das erste Hörspiel rundfunkrechtlich in einer Kollisionsgrube spielte, in der das Licht ausgegangen war) bis hin zu akzentuierten Stellungnahmen, die dem Sachcharakter fast spargen, liefert der Band die Möglichkeit, auch umfassend über all das zu informieren, was mit Medien zusammenhängt. Dabei ist besonders zu begrüßen, daß reine Begriffsbestimmungen und ausführlichere Zusatzinformationen und Meinungen auch typographisch voneinander getrennt sind. — (Döhn/Klockner: «Medienlexikon». Signal Verlag, Baden-Baden 1980, 236 S., Faltz. 29,80 DM., Leinen 38,— DM.) BÖH

Handbuch über die Massenmedien

So viel Raum Fernsehen, Hörfunk und Presse in unserer Freizeit durchdringen — so wenig ist über die Massenmedien bekannt. Welches sind die Voraussetzungen für ihre Arbeit? Was bieten sie dem Lesenden? Welche Einflüsse haben bestimmte Personen und Gruppen auf Inhalt und Arbeitsweise der Massenmedien? Welches sind die Möglichkeiten der Beschaffung, Veränderung und Unterdrückung von Informationen? Welche Rolle spielen Fernsehen, Hörfunk und Presse bei der Meinungsbildung? Sind wir den Massenmedien wirklich bedingungslos ausgeliefert, werden wir «aschülchen von ihnen manipuliert»?

Das medienkundliche Handbuch «Presse, Hörfunk, Fernsehen — Funktion Wirkung» von Peter Köppel (erschienen im Dipe-Verlag Frankfurt am Main) versucht, auf diese Fragen Antworten zu geben, und will dazu beitragen, daß der Leser, Zuhörer und Zuschauer die Medien kritischer münd. als es heute vielfach der Fall ist, liest. Das Handbuch ist das Ergebnis von Einführungen, die der Autor bei der soziologischen Auseinandersetzung mit Problemen der Massenkommunikation und bei der Öffentlichkeitsarbeit in einer großen Bundesbehörde gesammelt hat.

FF

Klagelaute und Warnsignale

Neue Bücher zur aktuellen Mediendiskussion.
Von Rupert Neudeck

Michael W. Thomas: *Ein anderer Rundfunk, eine andere Republik* – oder: die Entstehung des Bürger.

J.H.W. Dietz Nachf., Bonn 1980, 180 S., 9,80 DM.

Helmut Krenzler und Karl Prümm (Hrsg.): *Fernsehungen und ihre Formen. Typologie, Geschichte und Kritik des Programms.*

Reclam, Stuttgart 1979, 483 S., 14,80 DM.

Dieter Prokop: *Funktionen und Langeweile. Die populären Medien.*

div. Wissenschaft, Stuttgart 1979, 212 S., 12,80 DM.

Kommt das eigene Radio Niedersachsen als Versuch, die Rundfunkorganisation mit dem Wahlkalender zu synchronisieren? So droht das unsere demokratische Struktur. Man kann sicher sein: Künftig folgen die periodischen Medien zuerst dem Wahlsieger und dann erst dem Kalender. Der „Medienkampf“ ist gefordert, meint der Medienwissenschaftler Harry Pross, dieses Elize der Demokratie, denn dieser Kampf kann nur weitergehen, wenn die Medien, die subjektive Erwartungen der Bürger zu Allgemeinverstellungen zusammenbringen, ihrem eigenen Rhythmus folgen und nicht dem des Wahlkampfes.

„Die relative Autonomie der periodischen Medien ist die kulturelle Voraussetzung dafür, daß Regierung auf Zeit anerkannt wird und daß sie funktioniert.“ Wenn das so pathetisch ist, dem kann man nicht beifallen. Billiger kann man die Medien in ihrer bürgerlichen Struktur nicht haben. Sätze wie die von Harry Pross müßten die Medienpolitiker der Parteien bei allgemeinen Erklärungen geradezu meditieren, um sie als kategorische Imperative für ihr Tun zu begreifen – sie stehen in einem Buch, das in aktueller Form aufluchtet, alles Wichtige über den Rundfunk, seine Struktur, seinen Wert enthält: „Ein anderer Rundfunk, eine andere Republik – oder: die Entstehung des Bürger“.

Aber viel Illusionen machen sich selbst die Autoren des Buches nicht, denn er sei überhaupt ängstlich, daß Politiker, die von vielen Dingen viel verstehen (nur von den Medien wenig), mit amateurhaften Äußerungen die Medienpolitik verhehlen (Friedrich W. Hymmen). Es gibt ausgezeichnete Beiträge, nachdenkenswert, in diesem Buch. Axel Eggbrecht schreibt treffend: „Wie immer gegen die Systemveränderer“, Heinz Hostig (Hörspiel NDR) meint, daß man Geburtsfehler erst beseitigen müsse, ehe man dem Rundfunk wieder „vertrauen“ könne: Restbestände ideologischer Dünge beherrschen die Programmverwaltung, z.B. der Begriff „die Massen“. „Die nach Millionen zählenden Individuen vor ihren Empfangsgeräten verschwinden hinter Einschaltquoten. Wer die Macht hatte, setzt auf ‚Masse‘ und Einschaltquoten. Das tut er mit solcher Beharrlichkeit, bis der Popanz Realität geworden ist.“

Der Politologe Hans J. Kleinsteuber analysiert die Beziehungen des nie ganz unumstrittenen staats- und kommerziellabhängigen Rundfunks zur Wirtschaft. „Die eigentliche Gefährdung der bestehenden Rundfunksituation geht nach wie vor von wirtschaftlichen Interessen und nicht von einzelnen Parteien aus.“ Die Selbstauslieferung des Rundfunks an die Parteien habe zwar das Fundament des Funks „unterminiert“, erwies sich aber nur als „erste Aufgabelinie“ – eine Analyse dies, an der man künftig nicht vorbeikommen wird.

Schwergewichtiger, will sagen, akademischer gibt sich ein anderes (auch dickeres) Buch, das einen Gesamtüberblick über die Programmgeschichte versucht. Allen die Tatsache, welcher renommierte Verlag (Reclam) und welche akademisch begabten Herausgeber diesen Band publizieren, stellt ein Ereignis dar: die Literaturwissenschaft, nicht nur die Medienwissenschaft.

Helmut Krenzler und Karl Prümm kümmern sich um das Programm. Der Band (484 S.) enthält unterschiedlich gute Beiträge, aber er stellt ein erstes Kompendium zur Geschichte der Programmgattungen im deutschen Fernsehen dar. Die angestrebte Systematik bricht am Ende des Buches zusammen, insofern es noch vier Beiträge zu großübergreifenden TV-Formen enthält (Talk-Show, Fernsehinterview, Fernsehdiskussion, „biographische“ Sendeformen), ein Schönheitsfehler, der in weiteren Auflagen durch eine breitere Fächerung dieses zweiten Teils behoben werden könnte. Es ist ein wenig, daß Fernsehredakteure manche Sparte gleich selbst übernommen haben: Georg Alexander schreibt über die „Kinofilme im Fernsehen“, Hans Mohl über die „Ratgeberungen“ (über die vieles zu sagen wäre, was in Mohls Beitrag nicht steht, schließlich ist er Redakteur und „Macher“ der erfolgreichsten Ratgeberendung, die die Programmgeschichte kennt: des „Gesundheitsmagazins Praxis“). Einige glänzende, überzeugend argumentierende Beiträge ragen aus diesem Band hervor. Karl Prümm problematisiert die Tendenz des Fernsehens zur Literaturverfilmung.

Von den heftigen Gefühlen

Seit 1975 hat die Literaturadaption gegenüber dem Originalfernsehspiel wieder die Oberhand: „Programmfülle und Verschiebcharakter“ verweisen das Fernsehen immer wieder auf die Phantasieprodukte der traditionellen literarischen Medien, nur so ist „sein“ Stoffhalten rüstlich. Die Adaption ist also nicht nur der Ausweg der ersten Stunde, sondern ein integraler Bestandteil der Programmgeschichte und -zukunft. Wichtig scheint mir die Auseinandersetzung mit P. C. Halls Darstellung der Geschichte der politischen Magazine, zumal Hall dabei auch mit der gewöhnlichen Fernsehkritik ins Gericht geht. Der Magazinjournalismus, so das Fazit

Die Welt 23.8.80 Umgekehrter Darwinismus

Des Insiders Peter Dittmar amüsante Rundfunkschelte

Das beste Fernsehen der Welt – wer das zunächst stutzt, weil ihm dämmert, daß mit diesem Buchtitel unser Fernsehen, das deutsche öffentlich-rechtliche, gemeint ist, merkt bald, daß das ein „Uneinsichtiger“ am Werke war.

Es ist ein wirklich böses Buch, ja ein unverachtetes. Und das Unverschämteste an ihm ist, daß es einer geschriebenen hat, der eine Menge Ahnung von den Verhältnissen in unseren Rundfunkanstalten hat, weil er der Funkjournalistenstand selbst einmal angehört.

Grenzt es nicht an Beamteneileidung? Schließlich meint Dittmar selbst, daß Rundfunkleute in ihrem Auftreten, ihrer Arbeitsmoral, ihrem hierarchischen Denken, mit ihrer Macht im Rücken und ihrer sozialen Sicherheit Beamten ziemlich ähnlich sind. Und er befindet: „Da herrscht ein umgekehrter Darwinismus, eine Art natürlicher Zuchtwahl gegen die Guten.“

Der Autor macht es sich und dem Leser einfach. So einfach, wie es tatsächlich ist. Er schimpft nicht, er lächelt böse, wenn er etwa meint: „Jemand stand einmal, das Fernsehen sei ein opusculum Medium, da käme es auf das an, was zu sehen, und nicht auf das, was zu hören sei. Aber das muß ein ganz altes Buch sein, wahrscheinlich aus den Kindertagen der Televisio. Oder es hat ein Theoretiker verfaßt, der nicht auf den Bildschirm schaut. Sonst hätte er sehr schnell festgestellt können, daß das vorherrschende Bild ein redendes Pafeld ist.“

Nun ist die Fernseh-Geschwätzigkeit etwas, das jeder wache Zuschauer erleben kann, so daß er sich mit Dittmars beschwingt lesbarem, von Zeile zu Zeile zu Schmunzeln und Lachen, zuweilen auch Verärgern, reizenden Bändchen nur amüsant bestätigt findet. Aber der Autor, dessen Sprache glasklar geschliffen ist, ohne künstlich geschliffen worden zu

der gründlich recherchierten und dokumentierten Darstellung, betriebe nur zu oft nutzlos, „Wegwerfinformation, die mit eher desinformierenden Vermittlungsweisen den eigenen Aufklärungsanspruch demontiert.“ Mit erscheint dieses Fazit zu resignativ, haben doch Magazinjournisten in besten und dürftigen Fernsehzeiten das Medium immer wieder als Faktor der öffentlichen Meinungsbildung profiliert – und nicht zu knapp! Und die radikale Skepsis gegenüber der Leistungsfähigkeit des Fernsehjournalismus müßte produktiv aufgelöst werden, Journalisten müßte Mut gemacht, sie selbst müßten zu Beiträgen ermutigt werden, die diese Gesellschaft weiterbringen.

Eine Anregung für den bewußt Fernsehschauenden ist die prall mit statistischem und dokummentarischem Material angereicherte Studie von Dieter Prokop: „Faszination und Langeweile – Die populären Medien“ (div. Wissenschaft). Der Autor wundert sich über die

seiner, leuchtet mit seinem Spottstrahl auch hinter die Kulissen der Funktheater.

Wenn das alles letzten Endes doch keine Beamteneileidung ist, so nur deshalb weil – wie Dittmar erkennt – Rundfunkleute in einem entscheidenden Punkt wiederum ganz und gar keine Beamten sind: Der Beamte nämlich „muß vor seiner Verteidigung ausreichende Kenntnisse des Grundgesetzes und des Beamtenechts nachweisen. Aber bislang war noch von niemandem, der sich unter die öffentlich-rechtlichen Fittiche begeben hat, zu hören, daß ihm die Kenntnis des entsprechenden Rundfunkgesetzes abgefordert wurde.“

Rundfunkleute müssen schon die Zähne zusammenbeißen, wenn sie Dittmar

Peter Dittmar

Das beste Fernsehen der Welt
Anmerkungen eines Uneinsichtigen über den öffentlich-rechtlichen Rundfunk.
Simpl Verlag, Köln, 124 S., 9,80 Mark.

lesen. Aber für sie allein ist das Buch nicht geschrieben. Trotz allen Witzes und scheinender Polemik ist es zutiefst Informations.

Die Wahrheit ist im Fernsehen gar oft, meint Dittmar, ein „Zufallstreffer“, das „Objektiv nicht objektiv“, Unterhaltung – Gott bewahre – kein Vergnügen. Vielfalt schließlich Einfalt. Dazwischen immer wieder das Lob vom „besten Fernsehen der Welt“, das Dittmar mythologisch erreicht: „Nicht Polyphem, der Einäugige, der schließlich von Odysseus überlistet wird, ist die Leitfigur des öffentlich-rechtlichen Fernsehens, sondern Narziß, der sich in sein eigenes Bild verliebt.“ – Dem kritischen Zuschauer sei empfohlen, das Bändchen, und dem Nichtkritischen erst recht.

HERMANN A. GRIESSER

Faszination des Publikums diesem Medium gegenüber, die mit einer unendlichen Guld einhergeht, die die TV-Zuschauer auch noch gegenüber der langweiligsten Sendung aufbringen.“ Und der Medienphilosoph Prokop wundert sich weiter, denn „wer seinen Alltag so gestalten kann, daß er darin selbst heilige Gefühle hat, verliebt ist, Angst hat, erregt ist, bedarf kaum der Massenmedien und ist auch nicht in der Lage, den populären Dramen im Fernsehen fasziniert zu folgen.“

Wie wahr, möchte man sagen, und fühlt sich durchschaut, nur wer hat schon in seinem Alltag „heilige Gefühle“ im Rahmen der Dienstvorschriften, ist verliebt, wenn er sein Pensum erreichen muß, hat Angst, wenn ihm als seine Versicherungen das Ende aller möglichen Angst vorgaukeln. „Die Medien und ihre langweilige-faszinierenden Programme passen schon gut auf die Realität und auf die Feste, die wir uns angestellt haben, um nur ja keine „heiligen“ Gefühle nicht zu haben.“

Schriften zur Massenkommunikation

A. S. Die weite Verzweigung der Kommunikationswissenschaften beachtet den interessierten Lesern Nützliches und Unnützes. Zu letzterem gehören solche öfters von Radio- und Fernsehleuten verfassten Schriften wie die von Emil Breisch: „Die in den Medien nichts anderes als Krisenerreger sehen, vor denen man die Gesellschaft am besten retten kann, indem man ihren Reizern immer wieder das alte Zeug von den Wirkungen, von Meinungsbildung und der anderen Wirklichkeit vorkaut. Das Ganze kann auch hochgestochener und stärker wissenschaftlich verbrämt vor sich gehen, wenn, wie bei Dieter Prokop, die Medienlandschaft und ihre Inhalte als „monopolistische Massenkultur“ an den Pranger gestellt werden. Mal mit, mal ohne Statistiken (wohlgeordnet: aus zweiter Hand) läßt sich dann auf ein neues diese geradezu sagenhafte Dummheit ganzer Bevölkerungen dartun, die den Medien gratis ihr „Bewusstsein“ ins Haus liefern, damit sie es verbraten können. Diese absurde, nicht einmal nachweisbare Idee verbreitet Prokop nun schon seit Jahren in seinen Schriften, wobei man sich des Eindrucks nicht erwehren kann, daß er sich mehr an seinem adonahofischen Epigonentum erfreut als an der Wissenschaftlichkeit seiner Sache.

Da lobt man sich solche ernst zu nehmenden Studien wie die des englischen Forschers William A. Belson, der sich mit einer Unterstützung des Columbia Broadcasting System (CBS) in Höhe von 250 000 \$ auf den Weg machte, anhand von empirischen Untersuchungen den Wirkungen von Gewaltdarstellungen im Fernsehen auf Jugendliche nachzugehen. Das ist sicherlich kein neues Thema, vor allem aber, wie Michael Kunze in übersichtlicher und gescheiter Weise darzulegen konnte, kein solches, über das Einigkeit besteht. Ganz im Gegenteil: Die Di-

vergenz der Ergebnisse ist so groß, daß sich die Fernsehanstalten genüsslich hinter ihnen verstecken können, um Gewaltdarstellungen weiter freien Lauf zu gewähren oder aber sie zu unterbinden.

W. A. Belson, der schon in früheren Veröffentlichungen („The Impact of Television“, London 1967) besonderes Interesse an der Entwicklung von Forschungsmethoden gezeigt hat, ging bei der vorliegenden Studie davon aus, daß die Diskrepanz der Erkenntnisse zum vorliegenden Thema den hierzu verwendeten der Sache nicht immer adäquaten Forschungstechniken zuzuschreiben ist. Nach langjährigem Experimentieren präsentiert er nunmehr ein eindrucksvolles Gesamt von Techniken, mit denen er über verschlungene Wege versucht, für die Wirkungen von Gewaltdarstellungen auf Jugendliche eine präzisere Messmethode zu finden, als dies bisher der Fall war. Wie weil der Bogen gespannt wurde, geht daraus hervor, daß der Autor und seine Equipe mehrmals verfahren sind. So untersuchten sie u. a. die Wirkungen des auf lange Zeitdauer dem Fernsehen Ausgesetztseins auf 22 verschiedene Verhaltensmuster und Attitüden, darunter: Grad und Natur physischer Gewalt, Fluchen und Beschimpfung, Gefühlslosigkeit in der Lebenshaltung, Bereitschaft zum Einsatz von Gewalt zur Lösung von persönlichen Problemen usw. Sie richteten ferner ihr Augenmerk auf die Arten von Fernsehgewalt, die am ehesten Gewalt hervorrufen, sowie die Wirkungen anderer Medien (Film, Zeitungen, Comics) auf gewalttätiges Verhalten.

Die Studie stellt durch ihren inhaltlichen wie methodologischen Umfang alles in den Schatten, was bisher, schon angesichts weitaus zerrissener zur Verfügung gestellter Mittel, erarbeitet werden konnte. Sie könnte sehr wohl die Dis-

kussion über Gewalt im Fernsehen neu belehen, könnte auch zu neuen Überlegungen mit Bezug auf die Ausstrahlung von Gewaltdarstellungen führen, wenn, ja wenn die in kleiner und kleinster Schrift gedruckten, nur mühsam zu lesenden 327 Seiten von den für die Anstalten und die Alltagsmoral Verantwortlichen gelesen und verstanden werden.

Da Belson in seiner Untersuchung auch Comics, besonders natürlich violente Comics einbezogen hat, ist auf den Sammelband über „Comics im Medienmarkt, in der Analyse, im Unterricht“ (Opladen 1977) hinzuweisen, den Wolfgang J. Fuchs, der verdienstvolle Mitherausgeber des umfangreichen Bandes „Comics Anatomie eines Massenmediums“ (München 1971), zusammen mit Reinhold C. Reigebier, herausgegeben hat. Behandelt werden: Das Phänomen Comics in seiner äusseren Erscheinungsform und in seiner Einbindung in den Medienmarkt; Inhalte, Wirkungen und Analysemöglichkeiten von Comics; Anwendungsmöglichkeiten im Unterricht, ein Thema, über das Jutta Wermke 1973 eine interessante Studie vorgelegt hat („Wozu Comics gut sind?“, Kröner, Taunus).

1. Emil Breisch: „Die Angst vor den Medien. Zählbare Giganten.“ Leykam-Verlag, Graz 1978.

2. Dieter Prokop: „Faszination und Langeweile. Die populären Medien.“ Ferdinand Enke-Verlag, Stuttgart 1979.

3. William A. Belson: „Television Violence and the Adolescent Boy.“ Simon House, Teakfield Limited, Farnborough Hampshire 1978.

4. Michael Kunze: „Brutalität aus zweiter Hand. Wie gefährlich sind Gewaltdarstellungen im Fernsehen?“ Böhlau-Verlag, Köln-Wien 1979.

5. Wolfgang J. Fuchs (Hrsg.): „Comics im Medienmarkt. In der Analyse, im Unterricht.“ Lenke Verlag & Buchdruck GmbH, Opladen 1977.





Neue Medien

Kritik

Zur Sache und ihren möglichen Folgen

Axel Buchholz, Alexander Kulpok
Revolution auf dem Bildschirm – Die neuen Medien Videotext und Bildschirmtext
 Goldmann Verlag
 München 1979
 (Goldmann Sachbuch)
 6,80 Mark

Gerd E. Hoffmann
Erfaßt, registriert, entmündigt – Schutz dem Bürger – Widerstand den Verwaltern
 Fischer Taschenbuch Verlag
 Frankfurt a.M. 1979
 200 Seiten, 6,80 Mark

Rechtzeitig zur Funkausstellung in Berlin gibt es natürlich auch genügend Literatur, die sich mit den dort vorgestellten neuen Medien, insbesondere Bildschirmtext und Videotext, beschäftigen. Nachdem in der Vergangenheit schon viel über die Technik und in teilweise euphorischer Weise über mögliche Dienste und Anwendungen dieser Techniken berichtet wurde, denkt man jetzt mehr über soziologische, medienpolitische und gesellschaftspolitische Auswirkungen dieser neuen Medien nach. In der Tat gibt es hier einen Nachholbedarf, da ja über diese Auswirkungen – z.B. auch für die Printmedien oder aber das Teilnehmerverhalten – viel zu wenig bekannt ist. Es ist nur bedauerlich, daß diese Darstellungen oft selbst nicht frei sind von Klischees und

EINE REISE IN DIE LEGENDE UND ZURÜCK DER REALISTISCHE FILM IN GROSSBRITANNIEN

EVA ORBANZ

VERLAG
VOLKER SPRESS

Überzeichnungen.

Ganz frisch ist das Goldmann-Sachbuch von A. Buchholz und A. Kulpok »Revolution auf dem Bildschirm«. Hier werden ausführlich und sehr verständlich Bildschirmtext und Videotext behandelt – sowohl was die Technik betrifft als auch das Arbeiten mit diesen Medien und mögliche Anwendungen. Nur – eine Revolution wird es hiermit nicht geben! Gut ist, daß auch etwas zum »Suchbaum« und zur medienrechtlichen Einordnung einschließlich der Stellungnahmen einiger Verbände und Persönlichkeiten gesagt wurde. So aktuell, daß auch die Stellungnahme des Börsenvereins hier eingearbeitet wurde, konnte das Buch aber nicht sein. Das Buch ist verständlich in der Darstellung, Nüssig und leicht lesbar geschrieben – man merkt die Journalisten als Autoren.

Ähnlich geht es einem bei dem neuen Buch von Gerd E. Hoffmann im Fischer Verlag: »Erfaßt, registriert, entmündigt. Schutz dem Bürger – Widerstand den Verwaltern«. In noch stärkerer, journalistisch pointierter Weise werden hier die sozialen und gesellschaftlichen Folgen aller neuen Medien versucht, einzufangen. Tenor: Die Anwendung der Kommunikationsmedien droht den Bürger zu überrollen, die Gefahr wird aufgezeigt, daß der viel zitierte »mündige Bürger« entmündigt wird, das heißt, daß er unfähig wird, diesen Prozeß selbst mitzugestalten und mitzuentcheiden.

Die Rolle der Datenbanken und der Datenschutz werden behandelt – die möglichen Auswirkungen von Bildschirmtext und des Zweifels-Kabelfernsehens – und immer wieder: die Rolle des Staates hierbei. Interessant sind auch die Materialsammlungen, die im Text verarbeiteten Interviews und das Verzeichnis der verwendeten Begriffe.

Manfred Seidel

Lexikon der neuen Medien

Bildschirmzeitung: Texte werden in der sogenannten Austausch- oder Fernschreib-„Huckepack-Verfahren“ übertragen. Die Informationsseiten können zu jeder Zeit während des TV-Programms abgerufen werden. In Großbritannien ist diese Art der Textkommunikation, nach mehrjähriger Testzeit, 1977 eingeführt worden. In der Bundesrepublik Deutschland ist die rechtliche Zuordnung dieser Technologie nach wie vor heftig umstritten. Die Rundfunkanstalten beharren auf ihrer Meinung, daß ihnen die Bildschirmzeitung zusteht. Hingegen stehen die Zeitungsverleger auf dem Standpunkt, daß die Bildschirmzeitung der Presse gehören muß. Einen ersten publizistischen Test hatte der Bundesverband Deutscher Zeitungsverleger (BDZV) auf der Funkausstellung 1977 in Berlin unternommen. Das Experiment hat gezeigt, daß die Bildschirmzeitung wie eine gedruckte Zeitung redaktionell bearbeitet werden kann, von Zeitungsredakteuren und mit den Mitteln von Zeitungsredaktionen.

Bildschirmtext: Schriftliche Informationen oder Graphiken können aus einer Informationsbank über das Fernsprechnetz auf ein übliches TV-Gerät abgerufen werden. Zwischen Fernsprechnetz und Fernsehgerät wird ein Modem geschaltet, der die digitalisierten Zeichen in Ziffern und Buchstaben umsetzt. Mit einem Tastengerät können die Informationen gezielt ausgewählt werden. Nach diesem Verfahren der Deutschen Bundespost wird während der Funkausstellung auch die Bildschirm-WELT produziert. Auch hier ist Großbritannien der Bundesrepublik Deutschland voraus: „Viewdata“, wie das System dort heißt, wird seit 1977 erprobt. Die Bundespost startet ihr Photoprojekt 1980.

Kabelrundfunk: Hörfunk- und Fernsehprogramme werden über Kabelnetze verteilt. Technisch entspricht das Netz weitgehend der Großgemeinschafts-Antennenanlage; hinzu kommt nur ein Studio, da neben den Programmen, die ohnedies „in der Luft sind“, mit einfachen Antennen nicht zu empfangende Programme und selbst hergestellte Programme eingespielt werden. Das Kabelfernsehen breitet sich weltweit aus, da überall der Wunsch nach mehr Programmen und einem besseren Empfang besteht. Die Entwicklung in der Bundesrepublik hängt von den Ergebnissen der Pilotprojekte ab, die 1978 beschlossen, aber immer noch nicht realisiert worden sind. Bei einem dieser vier Projekte, in Mannheim-Ludwigshafen, ist daran gedacht, auch privaten Veranstaltern den Zugang zum Kabelfernsehversuch zu ebnet. Insbesondere die öffent-



Hans J. Lemboorn

Vierzehnte Auflage
 mit Marilyn
 Geschichte einer Liebe

Molden

Bericht, 260 S., 11,5 x 21 cm
 ISBN 3 217 00180 2
 Geb. DM 25,-, S. 185,-
 Werbemittel: Schaufensterplakat Best. Nr. 9617

1205

Klaus Brehpohl
LEXIKON DER NEUEN MEDIEN
 Oktober 1980,

2 aktualisierte Auflage
 11 x 19 cm, ca. 240 Seiten
 broschiert, ca. DM 21,-
 ISBN 3-602-14020-2

In den letzten 25 Jahren wurden mehr Informations- und Kommunikationstechniken erfunden als in Jahrtausenden. Die elektronische Revolution verändert das Nachrichtenwesen und dringt in alle Wirtschafts- und Lebensbereiche vor. Der Autor zeigt, daß die Zukunft längst begonnen hat. Das Lexikon informiert umfassend über die „Neuen Medien“.

Die Welt
 23.8.79

Nicht-rechtlichen Rundfunkanstalten haben dagegen schwere Bedenken erhoben. Die Regelungen in Mainz und Stuttgart sind aber gewillt, an dem Fortschreiten festzuhalten.

LEXIKON DER NEUEN MEDIEN

Nicht nur Scarlett

Vivien Leigh als Scarlett und Clark Gable als Rhett in dem Film „Vom Winde verweht“ nach Margaret Mitchells berühmtem gleichnamigen Roman, der im amerikanischen Unabhängigkeitskrieg spielt. Eigentlich liebt Scarlett im Buch wie im Film den rotblonden asketischen Ashley, der ihre sanfte Schwester Melanie geheiratet hat; auf dem Bild schaut Scarlett an dem innig versunkenen Rhett schwermütig vorbei. Die Liebe zu Ashley verwirklicht sich für Scarlett nie. Die Scarlett war der englischen Schauspielerin Vivien Leigh berühmteste Rolle; „Gone With The Wind“ von 1939 war ja über Jahrzehnte die populärste und einträglichste aller Hollywood-Großproduktionen. Die erschütterndste Figur, die Vivien Leigh verkörperte, war indes nicht Scarlett, sondern die Blanche Dubois in Elia Kazans Film „Endstation Sehnsucht“ nach dem Theaterstück von Tennessee Williams „A Streetcar Named Desire“. Blanche entsprach dem glühenden und schwankenden Temperament der Vivien Leigh noch vollkommener; auch Blanche liebt nach einer unglücklichen Ehe mit einem Homosexuellen ihren brutalen Schwager (im Film Marlon Brando).

Im wirklichen Leben wurde Vivien Leigh in zweiter Ehe Lady Olivier, die Frau des Shakespeare-Schauspielers und Regisseurs Sir Laurence Olivier: Larry. In den dreißiger und vierziger Jahren waren die beiden das Traumliebespaar auf der Bühne wie im Leben, nicht nur für England. Vivien Leigh, 1913 in Indien geboren, irisch-französischer Abstammung, starb 1967 an Tuberkulose. An die gescheiterte und leidenschaftliche Künstlerin, an die britische Dame und große Liebende erinnert Anne Edwards' minutiös erzähltes Buch „Das Leben von Vivien Leigh“ (Edition Sven Erik Bergh, Tübingen 1979. 287 S., 32,- DM), dem wir die obige Abbildung entnehmen. B. J.

BUCH UND ZEIT
Q Süddeutsche Zeitung Nr. 257

Die Kraft der Photo-Avantgarde

Zeugnisse der 20er Jahre / Von C. H. Meyer

KARL STEINORTH (Hrsg.): Film und Foto. Fotomechanischer Nachdruck des Ausstellungskataloges der Internationalen Ausstellung des Deutschen Werkbundes 1929. Deutsche Verlagsanstalt Stuttgart. 184 Seiten, 24 SW-Abbildungen, Paperback, 28 Mark.

KARL STEINORTH: Photographen der 20er Jahre. Verlag Laterna Magica, München. 144 Seiten mit 300 Schwarzweiß-Abbildungen, 35 Mark.

Die zwanziger Jahre dieses Jahrhunderts bedeuten, wie wir heute erkennen können, das Ende einer Art von Idylle bei den damals noch nicht so genannten und so umfassend auch nicht existenten Massenmedien. Was veröffentlicht wurde, gedruckte, war übersehbar und machte, quantitativ, keine Angst. Der Rundfunk befand sich im frühesten Stadium seiner Verbreitung: Fernsehen konnte sich überhaupt niemand vorstellen. Wohl erschien eine illustrierte Massenpresse (Berliner Illustrierte/Münchener Illustrierte Zeitung), doch jene Glücklichen ahnten nichts von kommenden visuellen Überreizungen. Kleine, nur aus Schrift bestehende Periodica wie Kraus' Fackel oder die Weltbühne waren national bedeutend und verbreitet – was wir uns wiederum kaum vorstellen können.

Die heute gewöhnliche Atomisierung aller Mitteilungen von einiger Bedeutung, die es aussichtslos erscheinen läßt, ohne Computer alle Spuren eines schöpferischen Geistes aufzufinden, wäre als Erfindung von Morgensternschem Alibi bewundert worden. Der unschuldige Zustand verbreitete jedoch einen gefährlichen Schein, weil unterhalb einer dünnen kosmopolitischen Elite das platte, durch Information und Weltkommunikation nicht behinderte Vorurteil wucherte. Diese damalige allgemeine „Medienlage“ bildet den Kontext auch für den Zustand der Photographie, die in der Masse erkaltet und erstarrt war. Dennoch bewegte sich die Avantgarde, nur sie, und sie bewegte das Medium Photographie so, daß man von einer zweiten Entdeckung der Photographie sprechen kann: ein formaler inhaltlicher Entwicklungssprung, zugleich das Entstehen einer neuen Wechselbeziehung mit anderen gestaltenden Kräften.

Daß wir dieses Ergebnis der zwanziger Jahre im Zusammenhang sehen können, und können, war damals das Verdienst der Deutschen Werkbundes, der 1929 Initiator und Veranstalter der wahrhaft internationalen Ausstellung „Film und Foto“ war. (Eine Übersicht auch über Russenfilm und -Foto). Sie ist in diesem Jahr in einer Retrospektive gezeigt worden und glücklicherweise nachvollziehbar und zugänglich geblieben durch den fotomechanischen Nachdruck des alten Katalogs und durch Karl Steinorths monographisches Buch über 80 „Photographen der zwanziger Jahre“. Steinorth hat eine bedeutende Arbeit geleistet, weil deutlich wird, daß das damals Erreichte – der Beitrag der Photographie zur neuen Sachlichkeit, Annäherung an die Formstrenge von Bauhaus und Werkbund, gegenseitig inspirierende Berührung mit der Typo-Graphik – schon kurz nach der Ausstellung gewaltsam wieder zugehört worden ist und erst nach der Überwindung der restaurativen und epigonalen Nachkriegszeit in der zeitgenössischen Generation weitergeführt werden konnte.

Über das frühe Ende der neuen photographischen Dimension schreibt Steinorth: „Mit der Machtergreifung der Nazis wurden die Stile und Experimente der Zwanziger Jahre als Kulturbolschewismus und als ‚verjudet‘ bezeichnet und als ‚entartete Kunst‘ aus dem Kulturbetrieb verdrängt... man kann es nur als Ironie der Geschichte bezeichnen, daß die gleichen Photosperimente, die in Deutschland als Photobolschewismus disqualifiziert wurden zur gleichen Zeit in Rußland von kon-

servativen Funktionären erfolgreich als westlicher Ästhetizismus bekämpft wurden...“

Steinorths Buch, dem ein einschlässender Exkurs des amerikanischen Photohistorikers Beaumont Newhall vorangestellt wurde, ist kein schnell konsumierbares Photo-Bilderbuch, sondern ein photo-historisches Lehrbuch, das sorgfältige Biographien der heute meist kanonisierten Künstler neben Proben und Beispiele aus ihrem Werk setzt. Eine Avantgarde, deren Avantgardismus weit vorausreichte, angefangen beim Bauhaus-Meister Moholy-Nagy, oder der Werk(stoff)- und formbewußte Albert Renger-Patzsch; ihm gegenüber, geographisch, der Amerikaner Brett Weston. Aber auch Man Ray, John Hartfield, der frühe Meister der Photo-Montage oder die phantastischen, „medialen“ Bilder des Parapsychologen Albert von Schrenck-Notzing.

Es ist eine aufregende Erfahrung, nach fünfzig Jahren die Exponenten einer äußerst Bemühung um Sachlichkeit, Formstrenge und Subjektivität wieder hervorgerufen zu sehen, da wir selbst uns abermals um neue Sachlichkeit, Formstrenge und Subjektivität bemühen müssen. Einmal in Versuchung, mag man dann nicht mehr aufhören, das Jahrhundert noch weiter aufzuklappen. Um die Wende des Jahrhunderts, nicht drei Jahrzehnte vor jener Stuttgarter Ausstellung, war die Photographie wahrhaftig schon „entartet“ zur „Kunstphotographie“, zum epigonalen, statischen Anhängsel der Malerei. Die „zweite Entdeckung der Photographie“, das heißt eigentlich „Wiederentdeckung“ der Photographie als technisches Medium – außerdem aber Beweglichkeit, Befreiung, Lösung vom Stau durch die Erfindung der Kleinbild-Photographie, durch die Entwicklung „lichtstarker“ Objektive.

Der Vorzug der beiden „zusammenhängenden“ Bücher liegt unter anderem darin, daß es sich eben nicht bloß um „Bildbände“ handelt – und auch eben nicht um reine, abgetrennte Photohistorie (die es auch gar nicht geben kann). Neben ihrem dokumentarischen Wert und der unerbittlichen editorischen Sorgfalt Steinorths ist erwähnenswert die anrufende Spekulation zur individuellen Reflexion anregend.



ALBERT VON SCHRENCK-NOTZING: Das Medium Stanislaw P. Aus dem Band „Photographen der 20er Jahre“.

Literatur



Daguerreotypie von Hermann Krone, weiblicher Akt, um 1852, Dresden.

Die Frühzeit der Photographie

Von Friedrich A. Wagner

Über die Aufgaben einer Geschichte der Photographie hat es jüngst lebhaft Auseinandersetzungen in der Deutschen Gesellschaft für Photographie (DGPh) gegeben. Die Diskussion entzündete sich an der Feststellung, daß „gelernte“ Historiker sich noch immer gegenüber dem neuen Medium reserviert verhalten, das seit über 150 Jahren nicht nur als Vermittler und Bewahrer geschichtlicher Zustände und Zeitercheinungen Bedeutung erlangt hat, sondern selbst zum Objekt der Forschung avanciert ist.

Im Grunde bewegt sich die so eifrig und mit ein bißchen modischem Aufwand betriebene Photo-Historie in den Bezirken reiner Stoffsammlung, eingegrenzt zudem in enge Bezirke, ausgerichtet häufig auf die Suche nach den Daten des Fortschritts im rein Technischen. Sie wird, mehr oder weniger liebhabhaft, vertreten von Leuten, deren Forscherdrang vergleichbar ist der detailverfallenen Akribie von Heimatforschern, deren wissenschaftliches Instrumentarium allzu eng und allzu wenig fundiert ist.

Ohne Frage ist der Kreis der sachkundigen Photohistoriker mit abgesicherter Methodik und international breiter Übersicht über das gesamte Gebiet gering, und gewiß werden bei einer Universitätsgründung eher geeignete Aspiranten für die Besetzung der Lehrstühle für Kunstgeschichte oder Ägyptologie gefunden als versierte Dozenten für die Geschichte des Lichtbilds. Solange also die Photohistorie der akademischen Weihen und Würden entbehrt und solange nicht ja und dort an den Universitäten ein Ordinarius die Doktoranden dieses Faches um sich schart und eine „Schule“ begründet, wird das Aufspüren des Vergangenen von in-

teressierten Forschern unterschiedlichster Herkunft betrieben werden, nicht zuletzt auch als Liebhaberei und mit jenem Ernst, der einmal in der Archäologie zur Ausgrabung von Troja oder der Hallstattkultur geführt hat.

Noch ist nämlich im Rückblick auf die Frühzeit des Lichtbildes manches Detail ungeklärt. Mit Daguerre allein hat es keineswegs angefangen. Die Entdeckung des Bildermachens durch optische Apparate und chemische Mittel hat viele Väter, die Innovationen gehen auf viele Erfinder zurück.

Ein Buch über die ersten dreißig Jahre der Fotografie in Deutschland, die Männer der ersten Stunden und ihre Verfahren demonstrieren diese Feststellung. Der Verfasser James E. Cornwall, der bereits eine Publikation über historische Kameras von 1845 bis 1920 herausgebracht hat, legt hier vor allem die Bestände des Deutschen Museums in München aus der Frühzeit der Photographie vor.

Eine Bilanz ist daraus zu ziehen: der Anteil deutscher Erfinder, Gelehrter und Amateure an der Entwicklung optischer und chemischer, aber auch künstlerischer Fortschritte damals war größer, als man bisher annahm. Manches, was Cornwall abbildet und beschreibt, war bisher nur Fachkennern, falls überhaupt, bekannt. Erholt Personen deutlicher: aus Licht, die in den Anfängen des „optischen Zeitalters“ eine Rolle gespielt haben.

Sein Buch ist vor allem eine Dokumentation gefundenen und wiederentdeckten Materials, eine Zusammenstellung von biographischen Daten und technischer Details, also insgesamt eine Grundlage zur Richtungsstellung irrtümlicher Auffassungen, aber auch ein Ausgangspunkt für weitere Forschungen.

James E. Cornwall: „Die Frühzeit der Photographie in Deutschland 1839-1869“. Die Männer der ersten Stunde und ihre Verfahren. Verlag für Wirtschaft und Industrie, Herrsching 1979. 160 S., geb., 35,80 DM.

Der häretische Intellektuelle

Pier Paolo Pasolinis „Ketzererfahrungen“

PIER PAOLO PASOLINI: Ketzererfahrungen. „Empirismo eretico“ – Schriften zu Sprache, Literatur und Film. Aus dem Italienischen übersetzt, kommentiert und mit einem Nachwort versehen von Reimar Klein, Carl Hanser Verlag, München, 295 Seiten, 25 Mark.

Nach dem Freibeuter der Ketzer: Die Bundesrepublik entdeckt zur Zeit „den ganzen“ Pier Paolo Pasolini, den Kritiker und Schriftsteller – nachdem der Regisseur längst in die Filmgeschichte eingegangen ist – und eben den Ketzer, der Pasolini nicht nur innerhalb der Kultur, sondern überhaupt in der Gesellschaft Italiens sein wollte und offenbar sein mußte. Der Dichter Pasolini ist noch nicht an der Rinde und er wird es, vor allem mit seinen fränkischen Dialektgedichten, auch am schwersten haben.

Die „Schriften zu Sprache, Literatur und Film“, in Italien 1972 (bei Garzanti) erschienen, haben es nicht so häufig mit der sozialen Wirklichkeit zu tun wie die „Freibeutererfahrungen“, insatieren vielmehr auf den sprachlichen Erscheinungen der Kultur, auf einer Art angewandter Linguistik und Kommunikationslehre. Doch andererseits: In der Hand dieses leidenschaftlichen Zeitgenossen bekommt wohl alles einen ideologischen, letzten Endes politischen Akzent. So ist zwar der mehr philosophische Titel „Empirismo eretico“ mit „Ketzererfahrungen“ ungenau übersetzt, und erhält doch andererseits eine höhere Richtigkeit. Die Artikel Pasolinis, die meist in den 60er Jahren geschrieben wurden, leben von jenem unverwechselbar polemischen, zuweilen aggressiv die Probleme anspringenden Tonfall, den der deutsche Leser schon aus den „Freibeutererfahrungen“ kennt. Das unterscheidet Pasolinis Rhetorik grundsätzlich vom pseudoobjektiven Sprachgebrauch der Wissenschaft, obgleich er es war, der sich in der Filmtheorie als erster der Semiotik bediente und sich mit Umberto Eco darüber freundschaftlich-heftige Argumentationsduelle in Form offener Briefe („Janber Eco ...“) lieferte.

Die Schriften zum Film sind für das Verständnis der filmischen Poetik Pasolinis und seines Wirklichkeitsbegriffs von einiger Bedeutung. In dem Artikel „Einfälle zum Kino“ finden wir beispielsweise die Gründe für die haluzinatorische Stimmigkeit mancher pasolinischen Nebenaufnahmen dargestellt. In dem Bekenntnis seiner „fetischistischen Liebe zu den Dingen der Welt, die ihn daran hindern, sie (die Dinge) als natürliche zu betrachten. Sie weicht die Dinge entweder oder sie entweicht sie mit Gewalt, eines nach dem anderen: Sie verbindet sie nicht in einem malvolven Fließen – dieses Fließen akzeptiert sie nicht.“ Und so bekennt sich Pasolini für sein Kino zur Montage, gegen die „Einstellungssequenz“. Diese Liebe zu den Dingen, Umkehrung seines extremen Narzissmus, gab Pasolini außerdem mit dem Film ein Ausdrucksinstrument in die Hand, das ihn dem wirklichen Leben und einem sehr großen, dem Romancier und Lyriker unzugänglichen Publikum nahe brachte.

Für seine Aufsätze zur Sprache konnte Pasolini auf seine fundierten philologischen Kenntnisse zurückgreifen. Doch auch hier wurde die Diskussion schnell politisch, eine Diskussion, in die Universitätsprofessoren und Schriftsteller (Moravia, Calvino) eingriffen. Sprache war für ihn

„Metapher einer geschichtlichen und gesellschaftlichen Epoche“. Zum Beispiel die Hegemonie des neokapitalistischen Bürgertums im hochindustrialisierten Norden Italiens, die für ein neues und bis dahin nicht gekanntes Durchschnitts-Italienisch verantwortlich ist – eine technokratische, rein instrumentelle und unexpressive Sprache, die letztlich auf die „Abschaffung des Freiheitsspielraums, der heute noch von den verschiedenen sprachlichen Ebenen gewährleistet wird“, hinausläuft. Im Angriff auf die technokratische Sprache dieses Bürgertums attackiert Pasolini den Versuch desselben, das Lebensmodell des Produzierens und Konsumierens als rational, historisch notwendig und demnach Irreversibel zu „verkaufen“, mithin auch den Versuch, jede Alternative, jede Abweichung und jeden Unterschied zwischen Unterdrückten und Unterdrückten zu verdrängen und somit Opposition und Veränderung unmöglich zu machen.

Es wird in Zukunft für den Schriftsteller unmöglich sein, wie Pasolini in dem Artikel „Zur freien indirekten Rede“ (im Literaturteil des Bandes) darlegt, die Sprache des Arbeiters nach zu vollziehen. „Mir scheint, daß der tiefere Grund für diese Unmöglichkeit der Mimikry gerade in der potentiellen Identifikation der Sprache des Arbeiters mit der Fabriksprache liegt... Es scheint, daß man die Fabrik nicht sprechen lassen, sich ihrer Sprache nicht bedienen, in ihr keinen Freiheitsspielraum finden, sie nicht nachleben kann. Hier liegt das Problem.“

Das Ketzerium des Gedankenfreibeuters Pasolini hat seinen Grund in der radikalen Abweichung, seine Pläne besteht darin, keine Norm, keine Orthodoxie zu akzeptieren. Dieser Orthodoxie, hinter der er auch die Kirche und die Kommunistische Partei bekämpft, stellt er die Empirische ständige, riskante abenteuerliche „Suche nach der Wahrheit“ entgegen: den „Skandal“ des Widerspruchs und der Provokation, wie in jenen fast sprichwörtlich gewordenen Versen des Gedichtes „Die Asche Gramsci“ (Le ceneri di Gramsci): „Der Skandal, mir selbst zu widersprechen – daß ich mit dir / bin und gegen dich ...“

Heute, vier Jahre nach Pasolinis gewaltigem Tod, ist Italien, speziell die Kommunistische Partei, zur Rehabilitation (Röhrwieser sagen: zur Seligsprechung) des Ketzers entschlossen, dieselbe Partei, die ihn 1949 verstoßen hatte. Edoardo Sanguineti, der Dichter und (seit neuem) kommunistische Parlamentsabgeordnete, publiziert am 12. August dieses Jahres im Espresso das Gedicht „Die Asche Pasolinis“ (Le ceneri di Pasolini): „Ich bin mit dir, im Herzen und in den Eingeweiden / der du mir als unglücklicher Bruder zurückkehrst / mit Hunger nach Vernunft / du Ästhetischer und Erotischer ...“

Aber wohl mehr als ein verllorener Bruder war Pasolini im Grunde der häretische Intellektuelle schlechthin, befand sich im schärfsten Gegensatz zu dem, den Gramsci „intellektuelle organico“ genannt hat, den intellektuellen Pragmatiker. Tatsächlich: Pasolini läßt sich schwer aneignen, geschweige denn benutzen, ausbeuten. Der (hell-sichtige) Übersetzer der „Ketzererfahrungen“, Reimar Klein, behauptet sogar in seinem Nachwort: „In seiner Tiefensicht ist das ganze Buch ein poète geschrieben ...“

ROSALMA SALINA BORELIO

Der Kintopp vom Palais Chaillot

Das „Année du Patrimoine“, in dessen Verlauf sich die Franzosen ein Jahr lang auf ihr künstlerisches Erbe besinnen und daraus Kraft für das Überleben im 3. Jahrtausend schöpfen sollen (Kultur-Minister Lecat) hat der Nation auch eine längst überfällige Requisition-Kammer beschied: das Kinomuseum, benannt nach seinem Gründer Henri Langlois, im Palais Chaillot auf dem Trocadero-Hügel. Seit einem Monat kann es jetzt täglich viermal, von kundigen Führern begleitet, besucht werden.

Henri Langlois, ein Film-Besessener, der im Januar 1977 erst 62jährig starb, hatte schon 1972 versucht, seine mit rund 50.000 Stücken gewiß größte Kintopp-Sammlung der Welt in ein eigenes Museum einzubringen. Seit 1930, dem Jahr der von ihm initiierten Gründung der „Cinémathèque Française“, hatte er alles zusammengetragen, was mit der siebenten Kunst auch nur von ferne zu tun hatte: Filme, Kameras, Knetküme, Original-Dekorationen, Laterne-Magicae und Filme, immer wieder Filme. 30.000 waren es bei seinem Tode.

Langlois war ein Original von der Leibesfülle eines Orson Welles und der Haartracht eines Tzatzani. Er hatte in seinem Badszimmer zu sammeln begonnen und besaß am Schluß zwei Vorräte in Paris. Als Malraux ihn unter dem Vorwurf, er habe sich die nationale Kinotek zu Privatzwecken angeeignet, 1968 feuerte, zwang ein Protest der gesamten Filmbranche den Kulturminister de Gaulles, seine Anordnung rückgängig zu machen. Vier Jahre vorher hatte Hollywood den fanatischen Kollektor

neuer mit einem Spezial-Oscar ausgezeichnet.

Nur aus seinem Kintopp-Museum im Palais Chaillot wurde nichts Rechtes. Während eine stets wachsende Schar von Kinophilen in geradezu religiösem Schauer zu seinen zunächst winzigen, später stattlichen Sälen in der Rue Messine und der Rue d'Ulm pilgerte, blieb das Museum im Trocadero dem Publikum verschlossen und höchstens von Schulklassen besucht. Wer sich mit der Geschichte der siebenten Kunst befaßte, wollte bewegte Leinwand, keine toten Dekors sehen, wollte „das neue Attitüde“ entdecken, wie der „Monde“ im Nachruf auf Langlois das Lebenswerk des Verbliebenen umriß.

Erst dem jungen Jean-Philippe Lecat, Kulturminister Giscard's und selber ein Kinophiler, war es beschieden, Kinotek und -Museum wieder, wie es Langlois gewollt hatte, miteinander zu verschmelzen und zu einem Ganzen verschmelzen zu lassen. Das „Jahr des Kultur-Erbes“ schien ein gutes Anlaß zur Fusion zu sein. Beides ist heute in einem der beiden Flügel des Palais Chaillot, tief unter dem Niveau des Trocadero-Platzes, zu besichtigen.

Das beginnt mit den ersten Versuchungen, Bilder beweglich zu machen, mit den „Schattenexperimenten“, Licht-Funktionen und „Phenakistiskopen“ des 17. und 18. Jahrhunderts, und endet beim italienischen Neo-Realismus der fünfziger und sechziger Jahre, den „Fahrer der Ben“ und dem „Wunder in Mailand“. Dazwischen das Zootrop des Doktor Marey, die Apparate der Brüder Lumière, Melies' genialen Studio in Montreuil, sein Schneemensch für die „Eroberung des

Pols“ und das Ornamentküstchen des Schauspielers Paul Mounet für seinen Herzog von Guise im „Tod des Duc de Guise“. Aber auch Eric von Stroheim, Griffith, Douglas Fairbanks und Shirley Temple treten auf, der Roboter in Fritz Langs „Metropolis“, von seinem ursprünglichen Schöpfer Walter Schulze Mittendorf originalgetreu nachgebildet. Ein anderer deutscher Dekulator und Überlebens-Der des in Frankreich so vielverehrten „expressionisme“, alle-mand“, Hermann Warm, hat eigens für das Museum das Original-Dekor des Kabinetts des Dr. Caligari“ wiederhergestellt. In einer Ekstase, süßgestört rot angestrahlt, Kettenhemd und Stiefel Iwans des Schrecklichen, getragen von Tschickaschowa in Eisensteins gleichnamigem Film.

Nur ein Zehntel der 50.000 Objekte, die Langlois in 35 Jahren zusammengetragen hatte, sind in diesem faszinierenden unterirdischen Labyrinth ausgestellt. Ohne Führung würde man gar nicht hindurch- und hinausfinden. Es brummt einem der Schadel vor lauter Fiktion und Papp-Maché. Und dennoch das hebe alte Kintopp – hier wird's zum Ereignis. Man sollte es getrost über sich ergehen lassen. Es ist gewiß einmalig in der Welt. A. GRAF KAGENECK



Vom Kettenhemd Iwans des Schrecklichen bis zum Kabinett des Doktor Caligari: Mit 5000 Objekten dokumentiert das Palais Chaillot die Geschichte des Kinos

FOTO: HEBER RASTORI

FILM

„Siebente Kunst“

François Truffaut, französischer Regisseur der „Nouvelle Vague“, hat sich zunächst als passionierter Kinogehrer profiliert und dann diesen Trieb zur „Siebenten Kunst“ durch Kritiken in den renommierten „Cahiers du Cinema“ verwertet. Seine Aufsätze und Kritiken bestechen in der Einfachheit und durch die Liebe zum Medium. Die veröffentlichten Kritiken aus den Jahren 1954 bis 1973 zeigen, wie ein richtiger Filmfanatiker fundierte Informationen verbreiten kann. Er urteilt als aufmerksamer Beobachter, dem nichts entgeht, als vom Filmteufel Besessener. Der vorliegende Band ist eines der wenigen Müßbücher der Filmkritik, die so gar lesbar geschrieben sind.

ROBERTO TALOTTA

DIE FILME MEINES LEBENS. Aufsätze und Kritiken. Von François Truffaut. Deutscher Taschenbuch-Verlag, München 1979, 270 Seiten, 65 Gm.

DIE FURCHE Nr. 33 / 15. August 1979

PAPPY: The Life of John Ford
Doubtful, Prentice-Hall, \$12.95 ISBN 0-13-44943-X
When in 1973 John Ford received a Lifetime Achievement Award from the American Film Institute, he shared the dais with Richard Nixon and Ronald Reagan in spite of the fact that this lifelong liberal was vocal in his political opposition to the two. Ford's life was full of such contradictions. He was obsessed with the military and with the theme of personal happiness tied to national progress, but he was also concerned with the plight of the American Indian and consistently used the Navahos of Monument Valley in his Westerns. He derived great comfort from family life, but was a restless and part-time husband. He could be kind to actors or he could be terribly cutting. Many of Ford's films are acknowledged classics – *The Informant*, *Stagecoach*, *The Grapes of Wrath* – and he understood the beauty and simplicity of the American spirit as few directors have. His grandeur has captured a complex and brilliant man in this loving and immensely entertaining memoir. Illustrated. [Cahiers 30]

KULTURNOTIZEN

Ein Filmhäus für Nordrhein-Westfalen haben 71 Filmemacher in Mülheim/Ruhr gegründet.

Reste eines Dorfs aus der Bronzezeit sind auf der von Stülzen liegenden Insel Stumpfen entdeckt worden. Das Dorf soll aus der Zeit zwischen dem 17. und 18. Jahrhundert v. Chr. stammen.

Forschungspreise zwischen 20.000 und 40.000 Mark für ältere ausländische Geisteswissenschaftler vergibt die Alexander von Humboldt-Stiftung, der die Stiftung Volkswagenwerk 500.000 Mark zu diesem Zweck bewilligte.

Virgilio Morali, italienischer Komponist, erhält den diesjährigen, mit 25.000 Mark dotierten Montaigne-Preis der Hamburger Stiftung P. V. S.

Ein Jazz-Festival veranstaltet die Wuppertaler „börse“ am 5. d. in der Elberfelder Stadthalle.

Die V. Heidelberger Bachwoche findet in diesem Jahr vom 4. bis 10. Juni statt.

Die Theatermanufaktur Berlin wird als Gast des „Old Vic“ in London gastieren.

Das Augustiner-Museum in Toulouse ist nach vierjähriger Renovierung wieder eröffnet worden.

Ernst Neumann-Neander, dem 1954 verstorbenen Maler und Designer, ist die diesjährige Sommerausstellung des Skulpturen-Parks Willebadessen gewidmet, die zu Pfingsten eröffnet wird.

Hans Magnus Enzensberger erhält den diesjährigen „Internationalen Preis für Poesie“ von Stuga (Jugoslawien). Zu den früheren Preisträgern gehörten u. a. Auden, Neruda, Montale und Senghor.

Werner Bochmann, Schluger- und Filmkomponist, wird heute 80 Jahre alt.

Reiseroute verloren

Der erste Roman des Filmemachers Klaus Voswinkel

Der Reisende, das Tagebuch, das fremde Land. Es hat einen Deutschen nach Italien verschlagen, und nun quält ihn die Zweifelspeitschheit der Sprache als Möglichkeit und Hindernis der Annäherung: weil die sichernde Beschreibung dringlich zuströmender Gegenwart, eigene Ordnung schaffend, das in seinem Diskurs befangene Ich an der wirklichen Ankunft in der Fremde zu hindern droht. Und diese Irritation untergründet die schöne Anstrengung der Beschreibung, der Text entzieht sich selbstverleumderisch seinem Gegenstand, um zum Spiegel neu zu konstruierender Subjektivität zu werden. In der Fremde wird die Suche nach der richtigen Sprache zur Lebensfrage: „Welche Sätze kannst du jetzt sprechen, ohne abwesend zu sein?“ — das Ich möchte im Reisetagebuch zum Produkt einer Sprache werden, die nichts anderes ist als die Fortsetzung des Reisens im Inneren.

Im hier besprochenen Fall sitzt der Schreiber in Apulien, im Hügelland „Lapido“, doppelhöckerigen Steinhäusern, unter zwei Kuppeln gleichzeitig, und so ist er auch in zwei Handlungsstränge verwickelt: Eine auf kistige mitteleuropäische Verhältnisse zurückgehende Kriminal- oder Verachtungsgeschichte, und seine eigene Sehnsuchtsreise. Verfolgung und Suchfahrt sind ein und dieselbe Bewegung, die teils der in der Kolportage vertriebenen Freundin, teils — und hier drängen sich natürlich literaturhistorische Zusammenhänge auf — dem Sehnsuchtsland der Deutschen gilt.

Italien steht hier für „den zweiten Atem“, wie Voswinkel eine Art Poesie nennt, das Sachen und Wörter verbindet, das durchs Ich hindurchgeht und es den Gegenständen verbindet, aus deren Empfindungen (!) es herüberweht. Denn in der sprachfähigen Sinnlichkeit der Natur, in der noch die Seimauern singen und klagen, weil sie gestaltetwordene Gedanken sind, scheint das alles verdoppelnde und zerteilende Kluft zwischen Sprache und Welt endlich überwunden — man tut gut daran, hier die bewährten einfachen Worte zu erkennen: „Schlößt ein Lied in allen Dingen...“ Die Voraussetzung einer mythischen Welt ist gegeben, in die einzugehen zum Ziel der Reise wird. In der Vergessenheit, Erinnerunglosigkeit, Unbewegtheit eröffnet sich ein zweites Leben jenseits der Verachtung, Verfolgung und Aufgeschlossenen. „In einem nie verstandenen, aber stetig vorhandenen Zusammenhang stehen.“

Daß dieser Mythos des Zusammenhangs in einem Konkurrenzverhältnis

zu einer mysteriösen Zeichenhaftigkeit steht, mit der die bedrohliche Kriminalgeschichte — sozusagen als musikalischer Kontrapunkt — einen Gütefall des Geschehens für sich in Anspruch nimmt, das verhilft der Erzählung zu ihrer Gegenständlichkeit und macht sie eigentlich erst les- und schreibbar. Wo aber schließlich, indem der Roman über die Beschreibung der Sachverhalte je hinausgehen will, die Flucht gelungen und die Ankunft, als Einheit von Sprache und Sache, gesichert scheint, da bleibt nur noch als poetische Konstruktion ein Ineinanderfließen von Traumgedanke und Außenwelt, in welchem ein wunderhafter Zustand überwindlicher Entfernung manifest werden soll. Nun wird die Doppelwelt des Tagebuchs — als Beschreibung der Reise einerseits, und als die Reise selbst, als Prozeß neu bestimmter Identität andererseits — zur Einheit weggeleitet. Doch eben so endet das Buch, die Reise wieder bei den Apurien des Anfangs. Denn ist die Ferne des Beschreibenden endlich überwunden, dann ist der sinnvolle Gegenstand des Buches, das Land und die Sprache, die in das Land hineinführt, in einem behaupteten Besitz verloren, weil unerkennbar geworden.

Hieß schon anfangs die bedenkliche Maßgabe: „Die Entfernung zu unseren Träumen ist der Grad unserer Entfernung“, so wird nun klar, daß die Richtung der Reise nicht mehr die Sehnsucht nach einer von subjektiver Befangenheit rettenden mythischen Objektivität ist, sondern sich, allen Bemühungen zum Trotz, doch wieder die träumende Innerlichkeit selbst als das mythische Ziel ausbildet. „Daß alles sich mit einem Schlag, und zwar von innen her, verändern kann.“ Dieser Rückfall des Reisenden in die selbstbefangene Innerlichkeit zeigt, daß ohne das Widerspiel von Nähe und Ferne Poesie, nämlich die Poesie einer Ankunft in der Fremde, nicht möglich ist.

Reicht nachzutragen, daß sich zum Schluß der Diarist, seiner Freundin endlich habhaft geworden, mit bewundernswertem imaginativen und sprachlichen Leistungswillen — unter strenger Beibehaltung der ersten Person — aus sich selbst forstehen und zum Steine werden will. Das ist schon zu lesen, er bleibt aber, wie es sein muß, in seinem Buche gefangen.

MATTHIAS THIBAUT

Klaus Voswinkel: Lapidu. Die Geschichte einer Reise. Aarau, Frankfurt a. M., Salzburg: Sauerländer, 1979. 287 Seiten, 24,90 Mark

Hochkarätiger Spaß

Woody Allen läßt sich auch in Buchform genießen

Verhältnismäßig wenig Menschen außerhalb der USA wissen, daß Woody Allen, geboren als Allen Stewart Konigsberg 1935 in New York, von der Internationalen Filmkritik und vom großen Publikum als Nachfolger Chaplins anerkannt war, bevor er seine sensationelle Karriere als der traurigste Filmkomiker begann, bereits mit 17 Jahren Gags für Bob Hope und John Parr schrieb und bald darauf seine ersten Satiren und Parodien verfaßte, die immerhin in der bedeutenden Wochenschrift „New Yorker“ und im „Playboy“ veröffentlicht wurden, sowie Sketche fürs Fernsehen, bevor er sein erstes Drehbuch für Hollywood schrieb.

Die erschienen drüben in Buchform und 1978 in dem Büchlein „Wie du dir, so ich mir“ auch bei uns. Jetzt hat derselbe Verlag einen zweiten Band herausgegeben, „Without Teeth“, aus dem Amerikanischen, vorzüglich von Benjamin Schwarz übersetzt. Nachdenkliche, unendlich komische Sachen, freilich wohl nur für solche, die nachdenkliche Komik lieben. Wie soll man das einzeichnen, was einem da vorgesetzt wird? Die Werkchen erinnern irgendwie an Morgenstern, einen Morgenstern in Prosa freilich. Völlig Absurdes und Unsinniges wird durchaus ernsthaft vorgetragen, wie das einst mit Palmstrom und Pabra Kunkel geschah.



Woody Allen
FOTO: CAMERA PRESS

Da wird z.B. festgestellt, daß, wenn nach dem Tod der Körper verrottet und nur die Seele überlebt, die Kinder doch wohl zu weit sein werden. Oder es wird gefragt, ob man im Jenseits wohl durchfallen kann, und ob es wohl dort vier Tage dauert, bis die Wäsche aus der Reinigung zurückkommt. Wie weit befindet sich die Welt des Unsichtbaren vom Stadtzentrum? Einer überzeuht eine Frau, die Kinder von ihm haben will, daß sie wohl dafür noch zu jung seien — die Kinder, versteht sich.

Oder Parodien aufs Wahnsagen: „Zwei Nationen werden in einen Krieg ziehen, aber aus eine wird ihn gewinnen!“ Ein Schluß wird beschrieben als hoch in seiner Pracht und mißpreisgebunden, Parodie auf eine Stange: Ein Medium kann jede Spielkarte erraten, an die ein Eichhörnchen gerade denkt.

Neuauflage der Bibel: Abraham ist auf Befehl Gottes bereit, seinen Sohn Isaac zu opfern, aber Gott interveniert.

Woody Allen.

Ohne Leit kein Freud

Aus dem Amerikanischen von Benjamin Schwarz. Verlag Rogner & Bernhard, München 216 S., 24,80 Mark.

„Kommere dich nicht darauf, was ich gesagt habe... Hast du auf jede vorrückte Idee, die dir über den Weg läuft?“

Da finden sich Inhaltsangaben von zwischentellerschütternd abnormen Balletts, und ebenso urkomisch sind die Beschreibungen von Tieren, die Allen erfunden hat, wie den Nörk, das Fröhn, den großen Rök, Tiere, die die absurdesten Gewohnheiten haben.

In einem Krimi wird ein Callgirl-Ring offenbart — die Girls sind Intellektuelle, die gegen Geld über Probleme von Dichtern und Denkern der Vergangenheit und der Gegenwart reden — unter Umständen die ganze Nacht hindurch.

Aber man muß das selbst lesen. Besser noch, es aufführen. Wenn es bei uns noch wirkliche Kabarettis gäbe, die ohne Zuhilfenahme von Franz Josef Strauß komisch sein wollen — sie sollten zugehen. Sie würden ihr Publikum glücklich machen — und nachdenklich.

CURT REISS

DIE WELT - Nr. 46 - Samstag, 23. Februar 1980

Frankfurter Rundschau

Donnerstag, 29. November 1979, Nr. 278

Kompetenz und Naivität

Die filmästhetischen Schriften Jean Cocteaus

Während der äußerst ermüdenden Suche nach einem geeigneten Drehort für den Film „La belle et la bête“ machte ein Mitarbeiter Jean Cocteaus den Vorschlag, einen kleinen in der Nähe gelegenen Landschaft zu besichtigen. Noch bevor Haus und Garten zu sehen waren, hörte Cocteau, während er sich über einen Abhang dem Anwesen näherte, seine eigene Stimme: der Sohn des Hausherrn spielte seinem Vater Schallplatten von Jean Cocteau vor. Das Wunder setzte sich fort, weil das Haus bis in seine architektonischen Details hinein den szenischen Ideen des Films entsprach. Diese Haltung, dem Unbestimmten einen Realismus und eine Zeit zu geben, hat in den Aussagen Cocteaus den Stellenwert einer wissenschaftlichen Methode. Ihr Ziel ist es, die Unlichtbare einzukreisen, ihm eine präzise Erscheinung zu geben. „Wissenschaft und Poesie haben ein gemeinsames Ziel. Sie sind keine Austerlichkeiten, sondern Organismen.“

Zehn Jahre, nachdem Cocteau um 1920 das Kino als die „neue Muse“ gefeiert hatte, dachte er seinen ersten Film, „Le sang d'un poète“. Die Bedingungen hätten nicht günstiger sein können. Ein privater Geldgeber, der Vicomte de Noailles — der schon Buñuels „L'âge doré“ finanziert hatte — ermöglichte Cocteau diesen ersten Versuch, mit dem neuen Medium zu arbeiten. Es war, so teilte er später André Fraigneau mit, als wenn ein Graphiker seine Finger zum ersten Mal in Tusche taucht und ein Blatt damit bedeckt.

Die Filme Cocteaus übersetzen Geheimnisse des Unbewußten in seine technisch präzisen Erachtenungsbilder. Film ist eine Maschine, die dem Traum eine Gestalt verleiht. Das Unausdenkbare hat den Charakter des Selbstverständlichen; umgekehrt verwandelt sich Fragmente des Alltags in „mythische“ Realitäten. Das Spiel mit den Bedeutungen, clownesk, mechanistisch, unemotional, hat bei Cocteau die Merkmale eines gut trainierten Balanceakts. Die Erzeugung unerwarteter Effekte spielt zwischen Versatzstücken der griechischen Mythologie und den Pointen einer Boulevardkomödie. In „Orphée“ (1949) hat der Salon des Dichters Ähnlichkeit mit dem eines Taschenspielers und die Objekte auf dem Tisch erinnern an die Geräte eines Jongleurs.

Cocteau, der von sich sagte, er sei die Lüge, die die Wahrheit erzählt, hatte die Gabe einer generösen Unbedenklichkeit, die an die Scharlatanerie grenzte. Er vermischte die Gemeinplätze mit den Wundern, schwankend zwischen Kompetenz und Naivität. „Beim Filmen geht es darum“, schreibt er, „Tricks zu verwenden. Ich entdeckte das Metier, koste es, was es wolle. Am Ende von „Les parents terribles“ erzeugten ein holpriger Boden und ein klappriger Wagen ein Zittern und Rumpeln bei der Aufnahme. Ich entschloß mich, die schlechte Aufnahme nicht zu wiederholen und zu verbessern. Ich fügte dem Fehler vielmehr das Geräusch eines Karren hinzu und sprach den letzten Satz wie ein Zigeuner.“

Wie Cocteau beim Filmen arbeitete und welche ästhetischen Gesetze ihn leiteten, ist einer Sammlung von Notizen und Aufsätzen zu entnehmen, die von Klaus Eder übersetzt und ausgewählt, im Münchner Hanser Verlag erschienen sind. Klaus Eder betont in seinem sparsamen Vorwort, wie ich glaube zu Unrecht, die kulturkritische Radikalität Cocteaus, mit der er seinen „Elfenbeinturm“ verteidigt habe. Seine filmische Ästhetik ist ein Anwalt. Sie ist verstrickt zwischen Anpassung und eigenwilliger Modernität, in die verschiedenen künstlerischen Kontroversen in den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg. Gegen die impressionistische und romantische Formlosigkeit der Literatur, gegen Richard Wagner und den Pomp des „ballet russe“, gegen Diaghilew und Stravinsky, gegen das Dekorative und Surrealistische entwickelte Cocteau seine „Ästhetik des Minimums“, die Ökonomie und brillante Ausnutzung der Apparate

und Medien. Sicherlich hätten ein paar genauere Hinweise auf die Cocteauschen Lösungsversuche, die hier als „Kino-Poesien“ nur kommentarlos aneinander gereiht sind, die Texte bereicher gemacht.

Die blitzende Meisterschaft der berühmten Filme verdankt sich einer Begabung, die nicht außerhalb von Deformation und Verschleiß der zeitgenössischen Kultur in Frankreich zu denken ist. Um 1920 hießen ihre Fetische Originalität und Exklusivität. Cocteau hatte nach drei gescheiterten Versuchen, sein Abitur zu machen, die Wahl in der Mittelmäßigkeit zu versinken oder ein Genie zu werden. Da es in seinen gesellschaftlichen Kreisen nicht üblich war, für Geld einer mühseligen Arbeit nachzugehen, schloß er, sich als Genie durch die Welt zu schlagen. Cocteau, Myriam, die Tochter des Dichters, hat die Rechtfertigung Cocteaus selber, der Orpheus seiner Filme, präsentiert sich als legendäre Gestalt, die am „Gabelmännchen“ partizipiert.

Die Unschuld des Pöters, seine künstlerische Abgeschiedenheit zirkuliert im Werk Cocteaus als mythischer Wert. Die kühle, faszinierend intelligente Oberfläche seiner Arbeiten ist aber im Gegensatz zu ihrem dogmatischen Selbstverständnis ein Dokument des Kompromisses wie eines immer auch anziehenden Spiels.

GISELA VON WYSOCKI

Jean Cocteau: Kino und Poesie. Notizen, ausgewählt und übersetzt von Klaus Eder. Hanser Verlag München, 1979. 170 Seiten, 24,90 DM.

Ein Nachschlagewerk von Joe Hembus mit gewagten Thesen

Schwere Bedenken meldet Joe Hembus gegen „den größten Teil der heute erscheinenden Bücher über den amerikanischen Westen“ an, die zu behaupten wagen, „daß die Wirklichkeit ganz anders aussah als in den Filmen“. Er setzt die Autoren solcher Machwerke „einer Mentalität, die im Entlarven und Zerkümmern von Mythen automatisch die höchste Form von Wahrheitsfindung sieht“. Er scheint der Meinung zu sein, daß ein Haufen Schreiberlinge, die auf der Verleumdung hoher Westernfilmkunst ihr Erfolgssuppeben zu kochen suchen, dem von ihnen verursachten Kahlschlag nichts auch nur annähernd Abenteuerlitzelndes und Feierabendunterhaltendes entgegenzusetzen haben.

Hembus dagegen müht sich, den Hollywoodmythos „als das gereinigte, brauchbare, nützliche Abbild einer Sache oder Person...“ zu sehen. Doch was hat die historische Entwicklung einer abenteuerlichen Epoche mit dem gezielten Profitstreben der Westernfilmindustrie, was hat sie mit der kommerziellen Befriedigung der Bedürfnisse einiger Generationen von Industriealtertümern und mit dem Planen in deren Frustrationen zu tun?

Historische Information ist eine Sache, Entertainment eine andere. Die Bemühung, Historie mit Filmythos zu einer auch nur irgendwie sinnvollen Information zu verknüpfen, scheitert von Anfang an an ihrer Aufgabenstellung. Den zweidimensionalen Film-Mythos gar als gereinigte Wahrheit zu empfinden — und dies ist die These dieses Fleißarbeit —, entzieht sich jedweder ernsthaften Diskussion. Ähnlich könnte man Hollywood-Krimis als die einzige wahre, gereinigte, brauchbare und nützliche Information den Erkenntnissen kriminalistischer Alltagspraxis, der Kriminologie und Kriminalistik entgegenhalten. Nicht nur Fachleute wissen, daß dies Schwachsinn wäre. Immerhin: Wann immer Krimis produziert und als Massenkonsumware ins Gähnen der Feierabende gekarrt wurden, spiegeln sie wenigstens die zeitgenössischen Frustrationen der Konsumenten wider. Beim Vergleich der Westernfilme mit der Historie ist das ganz und gar nicht der Fall. Vom Geist der Epoche ganz abgesehen, der niemals auch nur in geringsten Ansätzen nachempfunden wurde, stümpfen in der Regel nicht einmal Kostüme, Hintergründe oder gar Figuren im geringsten mit der Wirklichkeit überein.

Der Mythos der Westernfilme hat mit einem aus geschichtlichen Ereignissen selbstständig heraus gebildeten Fiktionmythos nichts zu tun. Er wurde durch die Kränklichkeit des technischen Massenzustalters gründlich weggefiltert, noch ehe er überhaupt entstehen konnte. Was sich heute als Westernmythos in Hollywood darstellt, sind allenfalls die Blähungen moderner Müßheidengenerationen.

Joe Hembus bemüht satissam bekannte Dsten der historischen Entwicklung von 1540 bis 1894 und nennt das eine chronologische Entwicklungsgeschichte. Um zu beweisen, wie angestrengt sich Hollywoodfilme — und noch ein paar andere — mit nahezu allen diesen historischen Stationen befähigt haben, schneidet er den historischen Kuchen in Jahrestastückchen, reichert diese mit — ihm markant erscheinenden — Freigüssen, Figuren und Phänomenen an



John Wayne und Richard Widmark in dem Western „Die Alamo“

Wilder Westen im Film

und dekoriert jedes dieser Stückchen mit Filmen, die ihm dort hineinzu passen scheinen. Da wird das Jahr der Uraufführung genannt, Titel, Regisseur, Produktion, Darsteller und oft auch ein kleines bißchen Inhalt.

Welche Ereignisse Hembus für so wichtig hält, daß sie „zum Stoff einer nationalen Kultur“ wurden, ist z.B. unter „Erfindung des Sietons“ (1852) nachzulesen. Welchen historischen Figuren er erstrangige kulturbildende Bedeutung beimißt, bleibt auch nicht verborgen: Daniel Boone, Davy Crockett, Ledetstumpft Natty Bumppo, Kit Carson, Jim Bowie — allesamt trivialitätsranch überdimensionierte Dreinschläger oder Wild Bill Hickok, John Wesley Hardin, Wyatt Earp, Ben Thompson und eine weitere Handvoll pathologi-

sch, „vom übrigen nur so viel geboten wird, wie es für das Verständnis der Zusammenhänge nötig erscheint.“ Und dann haut er gleich noch eins drauf: „Der Eindruck des Lesers ist richtig, daß die Geschichte des amerikanischen Westens sehr weniggehend die Geschichte Amerikas ist.“

Mit der Sache nach den sieben goldenen Städten von Cibola 1540 beginnt es, mit den „Letzten Tagen von Geronimo“ 1894 endet die Geschichte. Mit dem ersten Edisonfilm „The Great Train Robbery“ (1894) beginnt bei Hembus die „gereinigte“ Geschichtsschreibung Hollywoods. Ein Ende ist noch nicht abzusehen. Wer alle von Hembus aufgelisteten 2018 Western gesehen haben sollte, der ist historisch fit flitter geht's nimmer. Wer sie nicht alle gesehen hat, dem bietet Joe Hembus Lebenshilfe: 1978 erschien sein 777 Seiten starkes „Western Lexikon“ mit 1272 Westernfilmen, die in den letzten 30 Jahren in der Bundesrepublik gezeigt wurden. Inzwischen sind es 2018 geworden, aber Hembus ist noch nicht fertig, denn „sein weiterer Band mit der Filmgeschichte des Western wird folgen.“ Wie beruhigend!

Nichtsdestoweniger: Joe Hembus scheint hierrulande der beste Kenner internationaler Western-Filme zu sein. Und da es in in Fülle gibt, ist es eine ebenso dankenswerte wie nützliche Aufgabe, Ordnung in dieses Genre zu bringen. Er sitzt bei dieser Materie fest im Sattel, und selbst wenn er die Autorenbene etwas baumeln läßt, kann man seinem Sachverstand vertrauen — solange er sich auf Westernfilme beschränkt. Wenn er sich aber in die Historie stürzt, geht er im Saal die Lichter aus, und wenn er sie gar interpretiert, sitzt man unversehens wieder im Kino.

Da helfen auch die 101 Titel seiner Bibliographie nicht weiter, wenn sie lediglich, aufeinandergetürmt, erklommen werden, um besser nach alten Klischeevorstellungen greifen zu können.

Das Buch ist 720 Gramm schwer. Für 1 DM erhält man also 14,3 Gramm „Western-Geschichte“, d.h. 13,9 Buchseiten mit 40,5 Westernfilmtiteln, 3 Filmographien und 2 Bibliographietiteln! Ist das etwa nichts?

H. J. STANIMEL

Joe Hembus:

Western-Geschichte
Chronologie, Mythologie und Filmographie. Carl Hanser Verlag, München, 691 S., 49,80 Mark

scher Schiefer, die auf Leinwand und Bildschirm zircensische Perforationskünste demonstrieren, in der historischen Entwicklung aber keine oder nur äußerst geringe Bedeutung besitzen.

Aus dem alten Hut pseudo-literarischer Gewaltkriminalität zaubert Hembus als Stichworte die Namen Billy The Kid, Dalton-Bande, Doolin-Bande, The Wild Bunch, Reno-Bande und noch jene paar Figuren hervor, deren Dollar- und Cent-Mythen“ seit Jahrzehnten den Kino- und Kioskhandel beleben oder unter Historikern nur zum Rand als zeitgenössische Kuriosen betrachtet werden. Show-Business-Figuren wie Buffalo Bill Cody und General Custer, auch die geklauten Indianername, die seither aus Filmprogrammen und Groscherbüchern herauspuzzeln — immer wieder dieselben —, das alles ist bei Hembus gleichermaßen Inbegriff nicht nur des Mythos, sondern auch — und vor allem — der historischen Entwicklung. Was die tumben Historiker sonst noch für bemerkenswert halten, übergeht Hembus elegant mit dem Hinweis,

„Liebste Mutter, vor allem verzeihe...“

Ein Schauspieler will sich literarisch profilieren – Der erste Roman von Curd Jürgens

Der beliebte Volksschauspieler Curd Jürgens hat nun seinen Roman geschrieben, wie sie alle ihre Romane schreiben, die Schauspieler und Schauspieler, besonders aber die internationalen Platzhirsche, kurz: Er hat uns gerade noch gelehrt, der alternde Kofferschränk.

Er hat uns gelehrt, aber er kam noch rechtzeitig über mit einem Opus von 336 Seiten, die Seite um einen Groschen,

Curd Jürgens:

Der süße Duft der Rebellion

Roman. Droemer Verlag, München. 336 S., 34 Mark.

preiswert, von einer geradezu aufregenden Mischung aus Abenteuer und Abendgymnasium.

Man könnte heulen, daß es die schönsten mitleidigen Vorstadtbibliotheken nicht mehr gibt, wo man Romane ausleihen konnte, die speziell für sie geschrieben und gedruckt wurden! Der neue Jürgens wäre ein Knüller für solche schlichten Volksbeglückungen geworden. So muß denn das Buch sich von einem seriösen Verlag herausbringen lassen, was ihm, dem Buch, gewiß nicht förderlich ist.

Da es aber so ist, müssen wir es so nehmen, müssen gleich auf der ersten Textseite lesen „Liebste Mutter, vor allem verzeihe, so lange kein Lebenszeichen von mir erhalten zu haben“ — müssen uns durch solche Spruch-Motzuchtigung hindurchbeißen, müssen die naiven Metaphern des verdienten Groß-Darstellers hinnehmen, etwa, wie einem die Flügel in verschiedene Richtungen fliegen, „der eine im Höhenflug der Sonne zu, der andere im Tiefflug der Nacht entgegen“ — denken also tut er auch nicht, wagen wir uns dann, aber die Pflicht ruft, weiter also im Text, bis „die Flügel des Falters sich wieder beruhigt haben und in dieselbe Richtung schlagen“.

Zunächst schlagen sie anders, einer nach oben, der andere nach unten, es entsteht, physikalisch, eindeutig ein Schmetterling, der sich in rasender Geschwindigkeit um die eigene Längsachse dreht.

Freilich ist es unfair, sich über Sprache und Logik zu ereifern, wo es doch um tiefe Gefühle geht, die Jürgens — als Experte — uns nahebringen versucht.

Er ist überhaupt Experte: Niemand weiß so genau die Spezialitäten der Lokale von Venedig; niemand kennt sich besser aus im historischen Gewirr der lateinamerikanischen Götter, Tempel und sonstigen Rudimente der vorkolumbischen Epoche; niemand versteht so trefflich, mit dem dialektalen Charme des Lexikon-Benutzers Wissen an den Mann zu bringen, das selbst den Kenner gehobener Reise Prospekt vorborgen bleibt.

Das schreibt er alles, gewissermaßen in einem Zuge, nieder. Doch richtig gekostet, euphorisch bodenfrei wird er erst, wenn es um die Speisekarten geht. Da bricht die Seele durch, da ist er Mensch, ganz tief und gläubig, so wie der heimgekehrte Sohn — endlich dabei! — „Forelle blau mit zerlassener Butter, danach Salonbeuschert, dem er roten Weissessig und kalten Rahm beimgabte, und als Abschluß die Spezialität des Hauses: Germknödel, mit frischem hausgemachtem Powidl reich gefüllt,

übersat mit feingemahnen Mohn und Puderzucker und am Tisch überlassen mit heller, nach Nuß schmeckender heißer Butter dazu trank er grünen Veltliner und Südtiroler Magdalener.“

Das ist wahre Poesie. Da kümmert es einen wenig, daß die verworrenen Abenteuer zwischen Speisekarte und Speisekarte sehr simpel daherkommen, und daß — wenn ich mich recht entsinne — das ganze Stück tragisch ausgeht. Die Heldin stirbt an Schlafapnoe, obwohl man erwarten konnte, sie stürbe an den Klischees, mit denen Jürgens sie ein Buch lang bombardiert. Was blieb dem Herzen übrig, Hand auf dasselbe? „Vielleicht“, sagte sie nur und hatte wieder dieses Lächeln“ (O-Ton Jürgens).

Wie auch immer, „dieses“ Lächeln, es ist das einzige Problem des Buches: Nie erfährt man, wie „dieses“ und warum es „dieses“ Lächeln war. Das kann einen frustrieren. VALENTIN POLCUCH



Wollte Ns die Volksbeglückung? — Curd Jürgens, Autor des „Süßen Dufts der Rebellion“
FOTO: SVEN SIMON

Jeder weiß, daß die Garbo gern allein ist

Wie ein Reporter sie im Regen übertölpelte

Dieses Garbo-Buch (Das wieviel'se seiner Art ist es eigentlich? Das dritte Tutzend müßte bald voll sein) ist das Werk eines recht rucklosen Reporters. Er kann sich zwar rühmen, die Garbo selber ausführlich gesprochen zu haben. Aber wie er das anstellte, war schon nicht fein.

Er hatte erkundet, daß die heute Vier- undsechzigjährige — alljährlich im Herbst nach Europa fuhr und ihre alte Freundin, die Drehbuchautorin und Mentorin Salka Viertel, die Witwe Berthold Viertel, in Klosters in der Schweiz besuchte.

Bei der stutete sich Mr. Sands ein. Die gültige Salka machte ihn arglos mit Grete bekannt. Sands hatte, was er wollte. Er hatte Ekkard Nitsche, einen ebenfalls recht reporterrunden Fotografen,

Garbo gern einsam ist, weiß die Welt. Daß sie gerade vor Leuten wie Sands ihr Leben lang auf der Flucht war, versteht man vielleicht jetzt noch etwas besser. Daß die jetzt sehr alte Dame die Welt nicht liebt und gar nicht mehr verstehen will, ahnte man. Sands unfürer Husarenritt in ihre Privatsphäre hat neue Einsichten nicht gezeitigt, außer der, daß einem die Garbo, so reich, so berühmt, so bewundert sie ist, eher leid tun muß. Sie ist nicht glücklich, aber das wußten wir ja.

Sands, einmal im Besitz seines räuberischen „Interviews“, ist daran gegangen, seinen Scoop zu einem Garbo-Buch auszubauen. Er fuhr nach Stockholm, hat mit alten Damen gesprochen, die mit Jung-Grete noch zur Schule gingen. Er hat Verwandte aufgetrieben, die gar nicht viel von der „Göttlichen“ wußten, die aber offenbar gerne und viel über sie sprechen mögen.

Der Autor hat die Geschäftspapiere der großen amerikanischen Filmfirmen, bei denen die Garbo im Solde stand, durchforstet. Er hat ziemlich genau erkundet, was die „Göttliche“ an Dollars verdiente, hat ihre alten Verträge eingesehen. Er hat mit ein paar ihrer Partner von einst gesprochen und hat fleißig die früheren Bücher über die Garbo, besonders das von John Bainbridge aus dem Jahre 1955, geplündert.

Kann er uns das „Phänomen Garbo“ erklären? Hat er neue Aspekte der ziemlich sinnlosen Garbo-Forschung aufgedeckt? Nein! Sands erzählt diese Heiligengeschichte des Kinos schmücklos im Reporterstil noch einmal nach. Er leuchtet (immer gut) in die paar ängstlichen Beziehungen, die sie zu Männern hatte. Aber da hat Cecil Beaton, der sich seiner Affäre mit der „Unantastbaren“ kürzlich offen und unverblümt rühmte, die „Unerkklärliche“ uns viel besser und intimer als Liebesde ausgehakt.

Was hier eigentlich nur herauskommt, ist, daß an der großen Garbo eigentlich, was ihre Person betrifft, gar nicht so viel Geheimnisvolles zu erklären wäre. Sie hatte ihre silberne Schönheit, sie wurde ein Inbilde. Sie wurde dazu gemacht mit allen Mitteln der Publizitätsfabrikation. Sie entsprach genau einem Zeit-Traum, der sieht man ihre Filme heute, uns sehr fremd, oft hölzern, ja fast unverständlich vorkommen will. Eine große Schauspielerin war sie ohnehin nie. Aber sie war ein großer Gegenstand zum Träumen.

Wieso sie das werden konnte, darüber gibt dieses rade, schnell geschriebene, dieses oft in seiner Faktenlosigkeit unfreiwillig komische Buch keine Auskunft. Das Rätsel, wenn es eins ist, bleibt. Die Garbo weiß schon, warum sie es (wenn sie es selbst überhaupt lösen könnte) nicht preisgibt.

John Wayne

George Carpozi: John Wayne. Deutsche Erstveröffentlichung. 190 S., 4,80 DM. Heyne-Taschenbuch Nr. 5559. Wulhelm Heyne-Verlag, München, 1979.

John Wayne strickte schon zu eigenen Lebzeiten an seiner Legende. „The Duke“, wie er respektvoll genannt wurde, war — und ist — ein Mythos, eine nationale Institution des Law and Order Amerika. Er war der unbesiegbare Draufgänger in vielen Westernfilmen, die zum Teil Filmgeschichte gemacht haben, er gewann als General in heroischen Leinwandkriegen. Er war dem Leben zugewandt, Niederlagen gab es für ihn nicht. So nahm er auch den Kampf mit der tödlichen Krankheit Krebs auf und konnte der Teilnahme der Welt sicher sein. Doch sein schweres Sterben war nicht ohne Größe. Carpozi schildert Wayne ohne Schmuck, trotzdem bleibt genug an Bewunderung für den König des Western-Films übrig. Ob es dem Biographen gelingt, aus dem zu einem Übermenschlichen hochstilisierten John Wayne einen Menschen zu machen, bleibt fraglich.

ASZ 19.10.79

Frederick Sands:

Die Göttliche — Grete Garbo

Bianvalet Verlag, München. 208 S., mit vielen Abb., 32 Mark.

nach Klosters stüßte. Er hatte auch gleich drei Hotelzimmer mit strategisch günstiger Fensterlage gemietet.

Als Sands die große Garbo endlich so weit hatte, mit ihm einen Regenspaziergang zu machen, konnte er seinem Fotografen den erlösenden Wink geben. Der „Scoop“ war gelungen. Man hatte die Garbo gelehrt. Man hatte ein „Interview“ von diesem Inbegriff der Verschwiegenheit erbeutet und ein paar räuberische Fotos dazu.

Nun, das „Interview“ hat Tiefstniges oder gar Neues nicht ergeben. Daß die



Grete Garbo zu ihrer Glanzzeit. Foto: Heinz Röhbert

Biographie

James Dean

Rim Wolf: James Dean. 143 Seiten, 16 Fotoszenen. 3,80 DM. Bastei-Lübke Taschenbuch Nr. 10 096. Lübbe-Verlag, Bergisch Gladbach, 1979.

Als James Dean starb, durch einen Autounfall und nicht durch Selbstmord, wie heute noch manche meinen, war er genau 24 Jahre alt — und schon eine Legende. Dieses so kurze, schnell verglühende Leben reichte gerade für drei Filme, die Filmgeschichte gemacht haben und eben den James Dean zu einer mythologischen Figur, die von ihrer legendären Faszination auch 15 Jahre nach seinem Tod noch nichts verloren hat.

In den fünfziger Jahren war Dean Teilbild einer Generation, die gerade ihre Rebellion gegen das Althergebrachte, gegen eine, wie sie meinte, verkrustete und stagnierende Gesellschaft vorbereitete. Später Subkulturen sahen in ihm ihr Vorbild. Kein Welt geht in dem schmalen Bändchen dem kurzen, heißen Leben des James Dean nach. Er befragte Freunde von ihm, Schauspielerkollegen, Produzenten. Entstanden ist eine biographische Skizze, nicht ohne Tiefe, die das Phänomen Dean ausleuchtet, es wohnhaft entmythologisiert. Eine lebenswerte Biographie nicht nur für James-Dean-Fans.

Antonia Pham

FRIEDRICH LUFT

Curd Jürgens als Romancier

Wenn der deutsche Weltstar Jürgens als Romanen anfängt, mag passieren, was will: Das Essen, falls es sich nicht gerade um Gefangenkost handelt, mündet der „Muscheiblat mit geriebenen frischen Trüffeln“ im venezianischen Restaurant „La Fenice“ so herrlich wie die Garmodele südlich von Klagenfurt „mit frischem hausgemachtem Povidl“ gefüllt und „überdies mit feingemaltem Mohn und Puderrucker und am Tisch überposen mit heiler, nach Nuss schmeckender heißer Butter“. Bei den Getränken vorher und dazu und hinterher sind Mißgriffe so gut wie unvorstellbar. Im Tisch wie auch im Bett ein angeehrter Weltmann und ein junges heißes Blut: Curd Jürgens war, was er den Lesern schuldig ist, erst recht als Romancier. Daß der Weltmann, Österreicher, Archäologieprofessor und Baron, das Tuschgespräch schon mal mit Peter Altenberg aufpaukt, während seine Mutter, die Baronin, aristokratisch-weiße Hofmannshäut zu zitiern „pflegte“, das ist bereits Zugabe, verlangen darf man's nicht.

Das schöne Kind, das mit dem fünfzigjährigen Gelehrten Meziko im Wohnzimmer durchquert, ist

auch ein Lurusexemplar, zugleich „von keusche[r] Scheu und burschlicher Unverfrorenheit“. Keine Sekunde hat er den Gedanken, ein blasiertes Playgirl oder eine jener hemmungslosen Studentinnen mitzunehmen, wie sie ihm allzu oft über den Weg gelaufen waren. Maria ist einfach tod-schick, was die Genimung anbetrifft. „Der süße Duft der Rebellion“, des Terrorismus, um genau zu sein, macht aus einem etwas lockeren Bürgerstüchler die hochfeine Tragödin, die sich dann auch umbringt. Für ein Elterngesetz dieses Zuschnitts ist die Welt denn doch zu klein.

Curd Jürgens geht, auch hier, mit vielen Sprachen um, und seine Mutter war – wer wüßte es nicht – Französin. Gleichwohl ist der Roman auf deutsch entworfen worden. „Statt zu antworten, kräuselt sich ein grübeln-bildendes Lächeln um ihren Mund.“ Hätte das Lächeln, das grübeln-bildende, antworten sollen? Beim Saizbau ist die letzte Vornehmheit nur für Korrekture zu erreichen. (Curd Jürgens: Der süße Duft der Rebellion. Roman. Droemer Knauer Verlag, Locarno 334 Seiten, 34 Mark.)

CHRISTA ROTZOLL

SZ 23/24. 2.80

Vom riskanten Leben

Lilli Palmers Roman wartet mit lauter Schockwirkungen auf

Es konnte ja nicht gutgehen: Ein besessener Berliner Teppichhändler holt sich seine Ehefrau direkt aus dem Harem – die sechzehnjährige Tochter eines Geschäftsfreundes in Istanbul. Sie verblutet bei der Geburt ihres Sohnes. Prompt bietet der Schwiegervater eine weitere Tochter zum Ersatz an, und auch diese wird geheiratet und bald geschwängert. Das Ergebnis – von der sich ungeliebt meinenden Mutter schleunigst im Stich gelassen – ist das rothaarige Mädchen Sophie, die

Das Buch spielt im Orient-Express, in Venedig und immer wieder in Berlin. In einer englischen Kleinstadt und zum Schluß im München der Nachkriegszeit. Die vielen Schauplätze sind ebenso sicher und kennnisreich gezeichnet wie die Personen, von der dunkelhäutigen Kinderfrau bis zu dem schwächlichen Musikkritiker, Sophies drittem und letztem Ehemann. Man glaubt zu ahnen, daß die einen wie die andern Bruchstücke eigenen Erlebens sind und daß sich bei aller Erfinderlust der Handlungsfaden von einem dieser Fragmente zum anderen fortspinn.

Am Beispiel eines solchen, mit einer Erstausgabe von 100 000 Exemplaren auf den Markt geworfenen Buches erhebt sich die Frage, welche Funktion der gehobene Unterhaltungsroman eigentlich ausübt. Mit der neuen Identifikation des Lesers (meist der Leserin) mit einer attraktiven Hauptfigur ist es nicht getan. Es bedarf auch – genau wie im alten Ritterroman oder bei Karl May – der harten Prüfungen, denen diese unterworfen wird. Da kann es gar nicht schlimm genug kommen. Mit einer Heldin, die auf Seite 1, nur noch Haut und Knochen, ankräftet umfällt und die als halbes Kind den Eintritt in ihr bewegtes Sinnenleben mit einer rauschhaften Liebesbeziehung zu ihrer Stiefmutter gefeiert hat, stellt Lilli Palmer einen kleinen Rekord an Schockwirkungen auf. Aber der Leser will ja gerade das Fürchten lernen, er hat vermutlich verabsäumt, „riskant zu leben“ wie die Romanheldin, er hat überhaupt zu wenig erlebt, und neben seinem grauen Alltags wirken diese 423 Seiten voller Schrecken wie ein Bündel von ebenso vielen bunten Luftballons.

HELLMUT JAESEBICH

Sir Laurence Olivier als Autobiographie

Der wohl berühmteste englische Schauspieler, Sir Laurence Olivier, lehnte bisher stets Angebote von Verlagshäusern und Journalisten ab, seine Biographie zu schreiben. Er hatte auch immer darum gebeten, sie möchten keine Episoden aus seinem Privatleben erzählen, die für ein Buch verwendet werden könnten. Nun hat Sir Laurence aber doch be-



schlossen, ohne die Mithilfe von Journalisten oder Berufsbiographen ein Buch zu schreiben. Titel: „Leben eines Schauspielers – ein Selbstbildnis“. Die Veröffentlichung der Autobiographie ist für den September des nächsten Jahres in Aussicht gestellt.

Lilli Palmer:

Umarmen hat seine Zeit

Roman. Droemer/Knauer, München. 423 S., 34 Mark.

Heldin von Lilli Palmers neuem Roman, der eine wahre Schreckenskammer des Mißverstehens und Aneinandervorbeilebens, von Alkohol- und Drogensucht, sexuellen Abirrungen und religiösen Wahnvorstellungen, Bankrotten und Unterschlagungen, rassistischer Verfolgung, zwei Weltkriegen, Euthanasie und Selbstmord ist.

Der Leser erfährt das als eine rund 60 Jahre umspannende Retrospektive, eingepackt in eine kursiv abgesetzte Rahmenhandlung, die hohe Anforderungen an seine Bereitwilligkeit stellt, das Unglaubliche zu glauben. Die sterbenskranke Sophie rollt das Totband ihrer Lebensgeschichte vor den Ohren eines griechischen Medizinstudenten ab, der an ihrer Bettkante Nachtschwesternstunde verrichtet und sie mit immer neuen Morphiumspritzen bei Erzählerlaune hält.

The world at his heels

By E. S. Turner

TOM DARDIS:

Buster Keaton
The Man Who Wouldn't Lie Down
340pp. André Deutsch. £6.50.
0 233 97137 8

No one will be surprised to learn that American universities give courses on the films of Buster Keaton. In his later years the "Great Stone Face" fell among existentialists and, as his latest biographer says, his works were hailed as "paradigms of the human condition". Inspired by "Heidegger's Dasein", his notion of what it's like "being there" in the world.

Samuel Beckett sent the script of *Waiting For Godot* to Keaton, who turned it down because he did not understand it. No doubt many will wish that Keaton, whose forte was improvisation, could have been let loose on *Godot*. However, Beckett eventually persuaded him to appear in a short film designed to illustrate Bishop Berkeley's theory that "to be is to be perceived". It shows him from the rear as he walks through the streets, with people flinching and reeling away as they catch sight of his features; eventually, in his room, we are allowed to see a face of horror, like something out of *Grand Guignol*.

When this short was shown in 1965 at the Venice Film Festival the moist-eyed Keaton was given a standing ovation. He had been right to take the existentialists' money, modest though it was compared with the fees for making television commercials.

Keaton, who had only one day's schooling, insisted that he was no artist, had no serious thoughts and was merely an expert in visual gags and "pratfalls". His role in the main was that of bumbling Elmer, "cubhead" or fix. Sentiment and pathos he usually left to Chaplin; his speciality was fighting natural elements or mechanical monsters. At a time when much silent comedy consisted of pie-throwing, or people stalking each other round city blocks and colliding at the corners, he introduced new manic dimensions. One of his secrets was simple multiplication: he was pursued, not by one would-be bride, but by 500; not by one policeman, but by the entire New York police force; not by one testy sergeant, but by an army. Using a camera trick, he made fifty-four revenue men emerge from one car. If his illusionist skills made *Lore* and *Buñuel* acclaim him as a surrealist, it was something he could live with.

Tom Dardis's biography rightly celebrates Keaton's climb back after the alcoholism which nearly ruined him in his forties (he died aged seventy). In 1960 the comedian gave an "as told to" account of his life in *My Wonderful World of Slapstick* and seven years later a lively biography by Rudi Blesh appeared. Dardis's well-informed book is strong on the financial aspects of his hero's career for he has had access to studio records; and the deaths of Keaton's first

two wives have made it possible to tell more about his private life. The second wife, who was tactfully code-named Susie by Blesh, was a nurse employed in an institution for alcoholics and Keaton always claimed he could not remember marrying her.

As *enfant terrible* of a variety act, young Keaton was hurled about the stage by his father, who wore a steel plate on his head to withstand thwacks with a broom handle wielded by the boy. Child protection societies rose up in anger, but the law was unable to stop an act consisting of pure violence. In this wonderful world of mayhem young Keaton learnt not only how to

fall but how to preserve that rigid mask which persuaded audiences that the whole thing was funny. In a picture taken at the age of five he looks like an evilly inscrutable little penguin.

By the time Keaton became too big to hurt into the wings the film industry was making the first two-reelers. He was given his first opening by Fatty Arbuckle, whose career later foundered in wild disgrace. Soon Keaton had his own studios, producing two-reelers by his own extempore methods, followed by full-length films like *The Navigator* and *Batling Butler*. His most famous film, *The General*, depicting a great railway chase set

in the period of the American Civil War, was by no means a financial triumph. Its release coincided with the financial crisis brought about by the coming of talking pictures and Keaton was forced to shelter under the Metro-Goldwyn-Mayer roof. There he had no option but to work to a budget and was forbidden to depart from the script. Mr Dardis assures us that Keaton's talking films made money; he was not one of the casualties of sound. However, he was by now a casualty, not only of the bottle, but of his domestic problems. His first wife was one of the three Talmadge sisters and, if the author is right, they and their mother tried to rule

his life, even telling him that two children were enough and that any more would constitute "animalistic behaviour".

His work suffered and telegrams from the studio became stiffer and stiffer, ending with one dismissing him "for good and sufficient cause". It seemed all over, but gradually he came back as circus clown, gag writer, player of cameo parts, guest artist and television personality. In 1957 he had the unhappy experience of seeing himself played by another in *The Buster Keaton Story*, but the \$60,000 salarium bought him a modest ranch house.

The Keaton we meet in these pages, which are infused with alcoholics and practical jokers, is a complex and often contradictory character. Pessimism is part of the stock-in-trade of humour, but was it really part of Keaton? Mr Dardis toys with the thought that the violence of childhood might have left "indelible psychic scars". Many found the comedian hard to know, withdrawn and melancholic, yet he was addicted to bridge and baseball and joined in many a fearful lapse. Wild beasts, we are told, took to him, or was that just publicity guff? Certainly women took to him; in his youth he liked making up to stage sisters, but the Talmadge sister act was clearly too much of a good thing.

The author cites evidence of Keaton's "incredible sweetness" and assures us he was "incredibly" and "unbelievably" graceful; also that his power to create scenes which were "incredibly poignant" was supported by "astoundingly acute analytical powers". Perhaps the editors on whom Mr Dardis seemingly leans should cut off his supply of adverbs. There are more than thirty pages of "filmography", for which those universities should be properly grateful.



The pensive bridegroom: Buster Keaton explores his pockets while waiting at the church in *Seven Chances* (1925), in which he plays a man given only one day to find a bride and so inherit \$7m. (From *The Best of Buster*, edited by Richard J. Anobile; Elm Tree Books, 1976.)

The faces and the voices

By Richard Usborne

ROY PICKARD:

Who Played Who in the Movies,
An A-Z
248pp. Muller. £7.75.
0 584 10460 X

A poet in the pre-Second World War years wrote

I'm all of a twitter
to know who will be the ultimate
atom-splitter . . .

Paul Muni
or Mickey Rooney.

If this book doesn't give me the answer, it probably means that the ultimate film hasn't yet been made. I take it that the thaumaturge was Rutherford of the Cavendish. Let's look up Rutherford. No, the last of the Rs here is Ruth. Babe, played by William Bendix in *The Babe Ruth Story*, 1948. Not Rutherford, then? Orpenheimer? Fuchs? Barnes. Wallis. Well, let's press on and look up Paul Muni in the index. He did Al Capone (*Scarface*,

1932), Benito Pablo Juarez (*Juarez*, 1938) . . . "one of the most authoritative performances of his [Muni's] distinguished career," says Mr Pickard. Pasteur in *The Story of Louis Pasteur*, 1936 and Zola in *The Life of Emile Zola*, 1937. Mickey Rooney did the young Edison in *Young Tom Edison*, 1940. Spencer Tracy did the part in Edison, *The Man in the same year*, Huck Finn in *The Adventures of Huckleberry Finn*, 1939. Lorenz Hart in *Words and Music*, 1948, and Baby Face Nelson in *Baby Face Nelson*, 1957. He also voiced (a new word for my vocabulary: e.g. Al Jolson voiced Larry Parks in all the songs in both *The Jolson Story*, 1946 and *Jolson Sings Again*, 1949. Talk about a man disappearing into his own myth: the Scarecrow in the cartoon *The Journey back to Oz*, 1972.

No atom-splitting types there. Shall we look up Errol Flynn? Well, it's Christmas time, so let's. He played John Barrymore ("another in the long line of great Hollywood actors who literally drank themselves into the grave," says Mr Pickard) in *Too Much, Too Soon*, 1938. Christian Fletcher in *In the Wake of the Bounty*, 1933,

James Corbett in *Gentleman Jim*, 1942. Colonel Custer in *They Died With Their Boots On*, 1942. Don Juan in *The Adventures of Don Juan*, 1948, and Robin Hood in *The Adventures of Robin Hood*, 1938. Is that all? What or who was he when he liberated Burma? Or was that a moral myth, i.e. wasn't there a film to back the widely accepted story?

Anyway, still no sign of atom-splitters. So history probably has yet to be made. Well, film-history, so often so much better than the facts. I think it was in a story by Anthony Armstrong a long time ago that a Hollywood producer was arguing with the English historian whom he had hired as consultant for the forthcoming epic *The Gunpowder Plot*. The near-final spectacle was to be the Houses of Parliament exploding sky-high and littering the Thames with smouldering and dead members with scorched perukes. The English historian remonstrated with his employer, saying that in fact Guy Fawkes had not blown up the Houses of Parliament. To which the unanswerable answer was "You know he didn't blow up the Houses of Parliament. I know he didn't blow up the Houses of Parliament. But the folks in Kansas City know he did!"

The dust-jacket, designed by Chris Patton, is a montage of three actors and two actresses in character parts. I can recognize Edward G. Robinson, surely in one of his Capone-type roles. But the index gives him only Paul Julius Reuter, in *A Dispatch From Reuters*, 1940, Wolf Larsen, the ruthless captain of the schooner *Ghost* in Jack London's *The Sea Wolf*, 1941 and Dr Paul Ehrlich, who discovered one of the first cures for syphilis, in *Dr Ehrlich's Magic Bullet*, 1940. None of those would justify the man on the jacket's grey derby hat and narrow exorcist with button holes in both lapels. Come, come, Mr Pickard, you haven't done justice to Mr Robinson. I think that's Beate Davis as Queen Elizabeth I in the foreground of the montage; yes, the book shows that La Davis did the "powerful British monarch, daughter of Henry VIII and Anne Boleyn" . . . twice, in *The Private Lives of Elizabeth and Essex*, 1939 and *The Virgin Queen*, 1955. The evil-looking chap with an eyepatch in the foreground may be somebody as Marguerite, but Marguerite is not among the Ms. Then there's

a mad-looking young scientist (well, he's wearing spectacles, a white coat and a startled look) behind, with an expression that suggests he has just produced an unexpected monster. Could this be some forgotten Frankenstein the Beginner, or *Carry On, Pygmalion*? Your guess is likely to be better than mine. Have a look. But one lady with a frown, a metal snake for coroner and a two-piece bra of two more, smaller, metal snakes . . . who's she? For my money, Theda Bara. (She was Camille in 1917, Carmen in 1915, Cleopatra in 1917, Juliet (Shakespeare's) in 1916 and Salome in 1918 . . . all silents, of course.) I'd guess this was Miss Bara as Cleopatra; but did they allow feminine navel display in 1917? With a war on? Nothing much else on except an arm-bond, though her lower slopes are emerging from behind some far-distant pyramids.

We shall have to "research into Roy Pickard's other, just reissued, book, *A Companion to the Movies*, for un-dusty answers to these problems. That book covers such major film genres as comedy, horror and science fiction, thrillers, westerns, musicals, romance, epics, war and adventure movies, swashbucklers and animation," says an inner flap of the dust-jacket. Meanwhile, back to the book under review, and a few facts that I am probably better for now knowing. Mastroianni appeared as Colonel Custer in the French film *Teuche pas la femme*, 1974. The last two Pauls in talking pictures were Dudley Moore (*Bushy*, 1967) and Richard Burton (*Doctor Faustus*, 1967). Christopher Lee is the only actor to have played Sherlock (*Sherlock Holmes and the Deadly Necklace*, 1952) and Mycroft (*The Private Life of Sherlock Holmes*, 1970). Robert Stephens was Sherlock in 1931. Holmes. There have been thirty-eight talkies and more than sixty silent pictures made of Sherlock Holmes stories, by Conan Doyle and others. Ivor Novello played Jack the Ripper in two films named *The Londoner*, a silent for Hitchcock, 1926, and a talkie in 1932. In the forty-eight pages of still photographs here there is that incandescent one of Marilyn Monroe with a happy laugh and her white skirt blowing wild, nor nor-est. But no, it's not lovely Marilyn Monroe. It's lovely Miss Rowe re-enacting the famous skirt-blowing scene in *Goodbye Norma Jean*, 1955.

Smashing time

By Robert Morley

ROLAND CULVER:

Not Quite a Gentleman
192pp. William Kimber. £7.95.
0 7183 0107 2

In his autobiography *Not Quite a Gentleman* Roland Culver relates that at an early age he attended a performance at Maskelyne and Cooke's and was considerably impressed by a conjurer pulling a cloth from under a fully laid table, leaving the crockery undisturbed. Hastening home with only a brief pause for tea at Fulham and a quick throw up in the hansom cab, he tried the same experiment himself but for some reason on this occasion the trick failed to work—perhaps this explains why his book does not entirely satisfy the reader. One imagines the conjurer knew exactly at what speed and in what

precise manner the cloth should be grasped and tugged. Mr Culver is a born actor, he is not and he is the first to admit it, a born writer. But what he loses in smashed tea cups is often gained by his exuberantly taking hold of the cloth in the first place. To write one's life is always worth a try and this is a brave and amusing attempt to tell the tale of a man who has deservedly enjoyed himself on the stage.

He comes of a generation of actors who still liked to think of themselves as rogues and vagabonds. They could not subscribe to the conception that there was a missionary trade, that their job was to preach Theatre. They preferred to wait until the faithful were assembled and then pass among them with the plate. Like most actor-authors, Mr Culver tells us a great deal about how much he was paid a week in the early days. Twenty pounds, for instance, during one of French *Barbours* years. Later on he wrote more tentatively: "after all it does not do to boast

Mr Culver's book is a modest account of a very distinguished career during which he has given enormous enjoyment to several generations of theatregoers. Yet throughout his own account of his life one senses a curious lack of confidence about what facts he holds in store. If only that first trick had been successful; if the cups and saucers had stayed on the table and he had been spared for once his father's flashing eyes and the stream of lashing scorn which was all too often unleashed on him in childhood, he might have become not just a very good actor but a great clown. But perhaps father was right. Roland might have enjoyed himself half as much on his own and he took care to marry two masterful ladies who like his parent never let him get out of hand. Of all his performances I cherish most one that he hardly mentions when in a piece by Terence Rattigan called *Wild Is Sylvia*. He made me cry while he laced up an improbable cavalry boot.

Wie sie Stars wurden

Die Autobiographien von Marlene Dietrich und Sophia Loren

Wieder haben zwei Schauspielere ihre Biographien vorgelegt. Von „Nehmt nur mein Leben“, verfaßt von Marlene Dietrich, hat man sich außerordentlich versprochen, weil sie eine außerordentliche Frau ist und weil sie es zuvor immer wieder abgelehnt hat, ihre Autobiographie zu schreiben und diejenigen ärgert abtötet, die es versuchen, über sie zu schreiben. Sie hat das Buch erst spät verfaßt, mit sechsundsiebzig Jahren — zu spät wohl. Denn sie hat nicht nur vergessen, was sie vergessen wollte. Sie hat auch manches durcheinandergebracht.

Sie entsproß einer guten, ja, feinen Berliner Familie, wuchs behütet auf, bald wissend, was man tut, auch was man nicht tut. Die angebetete Mutter wollte das alles, wollte überhaupt alles. Sie ist nicht gerade erfreut, als ihre Tochter zum Theater will, aber sie erlaubt's. Schauspielschule, die wenig Erfolg zeitigt, Statistie in Filmen. Heirat mit einem gaulusenden Regie-Assistenten, nicht gerade einer glänzenden Partie. Kleine Rollen an verschiedenen Berliner Theatern.

Dann die weibliche Hauptrolle des UFA-Prestige-Films „Der blaue Engel“, dafür vom Hollywood-Regisseur Josef von Sternberg entdeckt und gegen den Willen der UFA-Gewaltigen durchgesetzt, die dann auch keinen gesteigerten Wert auf ihr weiteres Wirken für die Filmgesellschaft legen.

So geht sie nach Hollywood, wird — immer unter den Fittichen Sternbergs — über Nacht ein Star, mehr: der Star aller Stars, eine Legende, die der ge-

schmeichelhaften Angebote von Goebbels ablehnte und, als Hitler den USA den Krieg erklärte, für amerikanische Soldaten Truppenbelohnung machte, was äußerst strapazös und durchaus nicht immer ungefährlich war.

Schlimm an dem Buch, daß die Autorin sich zu allen erdenklichen Fragen und Problemen äußert, als habe sie die Weisheit mit Löffeln gegessen. Warum nur diese überflüssigen Briefkasten-Tanten-Befehlungen? Die hat das Buch übrigens gemeinsam mit der anderen Schauspielerinnen-Biographie, in der Sophia Loren ihr Herz ausschüttet.

Vernünftigerweise tut sie das nicht allein, sondern mit Hilfe des Hemingway-Biographen A. E. Hotchner. Eine hinreißende und oft rührende Erzählung. Sophia, 1934 in Rom geboren, ist in bedrückten Verhältnissen aufgewachsen. Die Familie der Mutter, die Villanis, leben in einem Söldnerhause nahe Neapel. Nur der Großvater verdient regelmäßig in einer Fabrik. Seine Tochter, spätere Mutter Sophias, Romilda, ein sgenhaft schönes junges Mädchen, gewinnt einen von Metro-Goldwyn-Mayer veranstalteten Wettbewerbspreis. Eine Reise nach Hollywood mit Probeaufnahmen dortselbst.

Die Familie legt ihr Veto ein. Romilda geht nach Rom, verläßt sich in den mittellosen Studenten Scicolone, bekommt von ihm eine Tochter, eben Sophia, die er anerkennt, so daß sie seinen Namen tragen darf. Aber er denkt nicht daran, die Mutter zu heiraten oder sie und die Tochter zu ernähren. Rückkehr von Mutter und Tochter, halb verhungert, zur Familie.

Acht Personen in drei Zimmerchen, bitterste Not, Krieg. Die Mutter geht wieder nach Rom, läßt sich abermals von Scicolone betören, wieder eine Tochter, Maria getauft, die der arme Herr diesmal nicht einmal anerkennt. Der Vater läßt sich überhaupt während der Kindheit Sophias nur ein einziges Mal blicken, wobei er ihr ein Spielzeugauto mitbringt, „das schönste Geschenk meines Lebens“.

Mutter und Tochter müssen Geld verdienen. Die Mutter ist der ewig auf Hochtouren laufende Motor. Die beiden melden sich in Rom überall dort, wo gerade ein Film gedreht wird. Meistens dürfen sie nur als Statistinnen mitwirken. Festen Boden unter den Füßen bekommen die beiden, als es Sophia gelingt, bei den sogenannten „Fumettis“ anzukommen, photographierten Comic-Strips Ende der vierziger, Anfang der fünfziger Jahre sehr beliebt in Italien.

Einer der Hersteller solcher „Fumettis“ ist Carlo Ponti, der auch Filme produziert, zwanzig Jahre älter als Sophia. Er protegiert sie. Immer neue Probeaufnahmen, immer wieder das harte Verdikt der Kameramänner, Sophia sei nicht zu photographieren.

Schließlich erster Erfolg in dem Kinosternfilm „Aida“, die Tebaldi singt, Sophia mimi. Regisseur Vittorio de Sica wird auf sie aufmerksam. Von nun an werden zahlreiche Filme unter seiner Regie mit ihr und Marcello Mastroianni als Partner gedreht.

Sie lernt während irgendwelcher Filmaufnahmen in Spanien Gary Grant kennen, der sie sofort heiraten will und als sie zögert, sich auch bereit erklärt, auf sie zu warten. Aber sie entscheidet sich für Ponti, weil er älter ist. „Ich habe meinen Vater geheiratet“, wird sie später gestehen — und keineswegs mit Bedauern.



Marlene Dietrich (l.) und Sophia Loren
Fotos: dpa/Camera Press

Bis es soweit ist — Schwierigkeiten. Die katholische Kirche weigert sich, die frühere Ehe Ponti zu annullieren. Auf dem Umweg über Mexiko schließlich Scheidung und Eheschließung und Frankreich. Neue Komplikation. Sophia will unbedingt Kinder, aber sie hat zwei Fehlgeburten. Ponti schlägt Adoption vor. Sie, typisch italienisch, ist außer sich: „Ich will ein Kind aus meinem Bauch!“ Das klappt schließlich auch, sogar zweimal, wenn auch nicht ohne Schwierigkeiten.

Hollywood gefällt Sophia nicht, die beiden können ja nun auch wieder nach Italien zurück, wohin es sie immer gezogen hat. Die neuesten Hindernisse — Ponti soll Millionen ins Ausland verschoben, sie selbst ihre Steuern nicht bezahlt haben — kommen in der Biographie nicht mehr vor. Ein Happy-End also auf Widerruf. CURT RIFFS

— Die Welt —

Filmkunst als Subversion

Amos Vogel: „Kino wider die Tabus“

Die deutsche Übersetzung des Originaltitels „Film as a Subversive Art“ als „Kino wider die Tabus“ schränkt die breite Bedeutung ein, die Amos Vogel dem Begriff subversiv zumisst. „Im Grunde“, so Vogel, „ist jedes Kunstwerk so subversiv, wie es schöpferisch ist und mit der Vergangenheit bricht, statt sie zu wiederholen.“ Vogel meint damit den ganzen Bereich eines nicht kommerziellen, eines experimentellen, alternativen, der Kunst verpflichteten Kinos. Diesem Kino galt stets seine Zuneigung als Leiter des größten amerikanischen Filmklubs (Cinema 16) ebenso wie in seinen Filmkritiken unter anderem für „The Village Voice“.

Obwohl er sein Buch kapitelweise nach Tendenzen und künstlerischen Richtungen aufteilt, wäre Amos Vogel dennoch als Anhänger und Vertreter einer Autorentheorie zu bezeichnen, die in der amerikanischen Filmkritik in den sechziger Jahren vorherrschte. Seine bevorzugten Filmemacher betrachtet er als Künstler, die ihre Ideen und Gedanken mit filmischen Mitteln artikulieren und die gleichzeitig versuchen, ästhetische Normen, verschiedene Tabus und Klischees in Frage zu stellen. So analysiert er ausführlich etwa Eisenstein und Tarkowski, Bertolucci und Resnais, Godard und Tanner, Antonioni und Herzog, daneben auch zahlreiche weniger bekannte Regisseure und ihre Filme.

Die meisten der Filme, die Vogel subversiv nennt und die ich künstlerisch nennen würde, sind in einer Opposition gegen allgemeine Klischees, gegen gesellschaftliche Mythen und

Vorurteile entstanden. Vogel stellt auf überzeugende Weise fest, wie diese Opposition absorbiert, pervertiert, integriert wird, wie das oppositionelle Produkt selbst (sei es Politik oder Sex) ausläßt in einen Gegenstand umgewandelt wird. Die oppositionellen unter diesen Filmen erreichen in der Regel, weil ihnen die großen Verleihsysteme nicht zur Verfügung stehen, nur ein kleines Publikum. Die erfolgreichsten unter ihnen, die Filme etwa über jugendliche Protestbewegungen, einige erotische Filme, oder auch die italienischen Politthriller, werden von der Medienindustrie rasch übernommen und in zahlreichen eigenen Produktionen nachgeahmt. Ähnlichen Entwicklungen unterlagen frühere Avantgardeströmungen, wie der Expressionismus oder die französische nouvelle vague.

Daß Künstler notwendig sind, die die alten Filmformen zerstören und neue Wege gehen, versucht Amos Vogel durch die Notwendigkeit der Subversion zu begründen, sie sei der Kern filmischen Schaffens. Die Bestätigung der herrschenden gesellschaftlichen Normen läßt, so Vogel, keine wirkliche Kunst entstehen. Zu diesem Schluß kommt er unter anderem durch eine bundige Untersuchung des Films im Dritten Reich. So bietet sein Buch eine Fülle von interessanten Ansätzen zur Verteidigung der Filmkunst.

MARIA RATSCHKEVA
Amos Vogel: „Kino wider die Tabus“. Aus dem Englischen von Felix Bucher. Monika Curtha, Pierre Lohart, Gertrud Stueck. C. J. Bucher, Luzern/Frankfurt 1978. 336 S., 329 Abb., geb., 41,— DM.

Der Schauspielführer. Band 11: Das Schauspiel von 1974 bis 1976. Herausgegeben von Margret Dietrich und Cornelia Krauss. Anton Hiersemann-Verlag, Stuttgart 1979.

Der neueste Band des Sammelwerkes, der den Inhalt der wichtigsten zeitgenössischen Theaterstücke aus aller Welt zu vermitteln unternimmt, registriert in der alphabetischen Reihenfolge der Autoren 113 Stücke. Jedem Artikel sind die Daten der Uraufführung, der deutschsprachigen Erstaufführung sowie der Bühnenverlag vorangestellt: eine knappe interpretierende Gesamtcharakteristik leitet über zur Inhaltsangabe, die nach Akten vorgenommen wird. Neben international bekannten Namen — Anouilh, Beckett, Bond, Havel, Osborne, Pinter, Stoppard und Tennessee Williams — sind zahlreiche Dramatiker registriert, die hierzulande nicht einmal vom Hörersagen bekannt sind. Es betrifft meistens Angehörige kleinerer Länder (Island, Israel, Korea, Taiwan) oder von Nationen, deren Theaterleben sich erst allmählich entwickelt (Australien, Brasilien, Südafrika) oder unter den durch die Sprache gegebenen Barrieren leidet, wie etwa die Ägyptischen, dänischen, finnischen, griechischen, indischen, libanesischen oder türkischen Dramatiker. Als Nachschlagewerk leistet „Der Schauspielführer“ nützliche Dienste.

Ein Filmdepositem in der Zürcher Zentralbibliothek

(sda.) Die Zentralbibliothek Zürich hat, vermittelt durch die Präsidialabteilung der Stadt Zürich, ein Depositem von Filmen des Amerikaners Robert Beavers erhalten. Dessen Filme „Solitario“ und „The Count of Days“ sind bereits in Zürich gezeigt worden. Das Depositem bietet Zugang zu einem noch entstehenden filmischen Gesamtwerk, das dem Filmliebhaber jederzeit verfügbar ist und dadurch eine eingehende Auseinandersetzung ermöglicht. Beavers gehört zur jüngeren Generation amerikanischer Filmemacher, dessen Opus in der Cinematheque Suisse in Lausanne sowie in mehreren Städten Europas und in Amerika als Sammlung zur Verfügung steht.

Marlene Dietrich:
Nehmt nur mein Leben
C. Bertelsmann Verlag, München, 352 S., 34 Mark.

A. E. Hotchner:
Sophia Loren — Leben und Lieben
Aus dem Amerikanischen von Helga Zoglmann. Molden Verlag, München/Wien, 320 S., 32 Mark.

heimnisvollen Frau. Sie ist ungemein gut und großzügig, hilft allen denen, die es nötig haben oder so tun, als ob. Mit dem traurigen Resultat, daß sie am Ende ihrer Laufbahn, die ihr Millionen eingebracht hat, fast mittellos dasteht.

Als sie für den Film zu alt wird, sätelt sie um zur Discuse, einem neuen Beruf, den sie mit gewaltigem, ebenfalls internationalem Erfolg ausübt, bis sie sich dabei in des Wortes unregelmäßiger Bedeutung Arme und Beine bricht.

Das Erstaussehen an ihrem so gar nicht erstaunlichen, wenn auch sensationellen Leben: die Zahl und der Rang der Männer, die sie „unschwätzen“, wie es in ihrem berühmtesten Chanson heißt: da ist Ernest Hemingway, Igor Strawinsky, Noel Coward, Jean Gabin, Erich Maria Remarque, Jean Renoir, Richard Tauber und, natürlich, Josef von Sternberg. Sie schreibt über sie alle, aber immer nur, wie wundervoll und liebenswert sie waren. Diese doch ungewöhnlichen Persönlichkeiten werden nie plastisch, nicht lebendig, sie atmen nicht.

Schmerzhaft ihr gestörtes Verhältnis zu Deutschland oder eigentlich das unverständliche Ressentiment der heutigen Deutschen gegen sie, weil sie die



Marilyn Monroe (1916—1962) FOTO: OBER

Schluß mit den Mythen

Von WOLF WONDRAUSCHEK

Sie hat sich ausgezogen, einen Polizisten geheiratet, die Kompanerie ergänzt und schnell kapiert,

daß der Weg nach oben nicht in den Himmel führt. Und damit die Hollywood-Bosse sie nicht gleich wieder vergaßen,

tat sie, was an der Tagesordnung war: Sie hat den Bossen einen Geblase. So wird man zwar nicht immer ein Star, aber sie schaffte es und machte Karriere.

Schluß mit dem Mist, sie wünschte, sie wäre auf anderes angewiesen als große Rollen, in denen sie dann so dumm und schön war, wie es nur Männer wollen.

Darin lag ihr Genie, was sie sich selbst nie verzieh. Sie schluckte Tabletten, um ihre Jugend zu retten,

heiratete einen Intellektuellen, um unter Beweis zu stellen,

daß sie mehr war als Marilyn Monroe, ein Hollywood-Star.

Von da an ging's bergab. Der Vorhang fiel. Das letzte Handtuch auch. Sie gehörte allen,

aber niemand war da, als sie am Himmel jene Sterne sah, die nur leuchten, wenn sie fallen.

Ein letzter Flirt für Fotografen in einem Swimming-pool in einem Atelier, als wollte sie sich selbst bestrafen, noch einmal nackt und schon passé.

Schluß mit den Mythen, die übrigblieben. Wir haben es alle mit ihr getrieben. Sie war keine Göttin,

sie war Gift. Und wir waren die Junkies, die man im Kino in der ersten Reihe trifft.

Die Welt 14.11.
Bundesbürger gehen häufiger ins Kino

DW. Bonn
Das Freizeitvergnügen Kino gewinnt in der Bundesrepublik wieder an Attraktivität. Dies zeigen Zahlen, die von der IVW (Informationsgemeinschaft zur Feststellung der Verbreitung von Werbeträgern) ermittelt wurden. Diese neutrale Institution kontrolliert jährlich die Besucherzahlen der 147 angeschlossenen Kintheater. Im Jahr 1978 stieg die Zahl der IVW-kontrollierten Besucher auf 2830 oder um 3,4 Prozent. Aus den IVW-Zahlen geht außerdem hervor: je größer die Kinos, desto größer der Zulauf.

Die Welt
14.11.80

Die Welt
19.4.80