Zeitschrift: Zoom-Filmberater

Herausgeber: Vereinigung evangelisch-reformierter Kirchen der deutschsprachigen Schweiz für kirchliche Film-, Radio- und Fernseharbeit ; Schweizerischer katholischer Volksverein

Band: 27 (1975)

Heft: 4

Rubrik: Berichte/Kommentare

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

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

Ausblick auf das freie Filmschaffen der Avantgarde

Bericht zum fünften Experimentalfilmwettbewerb in Knokke

Knokke, in Filmkreisen bekannt für seine Experimentalfilmfestivals, kennt keine Tradition, die mit jener traditioneller Veranstaltungen vergleichbar wäre. Die Tradition erwächst vielmehr aus dem Bewusstsein, während jeder Durchführung ein Forum für den experimentellen Film gewesen zu sein, Zeitströmungen und Marktforderung auf der Seite liegenzulassen, um das authentische Schaffen in seiner breiten und vielfältigen Ausdrucksweise vorzustellen. Filme werden hier nur bedingt unter einem qualitativen Aspekt selektioniert, der experimentelle Geist und Einfallsreichtum – wie er sich nun immer präsentieren mag – wird als ausschlaggebend erachtet. So vollzog sich mit der Zeit auch eine Wende: Abgesehen von 1949, als zum erstenmal der Versuch unternommen wurde, einem grösseren Publikum, wegen der Kriegswirren mit den neusten Tendenzen kaum vertraut, einen retrospektiven Überblick über die bisher hervorgebrachten Avantgarde- und Experimentalfilme zu vermitteln, verlagerte sich das Gewicht der folgenden Kompetitionen auf die jeweils neuste Produktion. Waren die weiteren Treffen (1958 und 1963) noch durch die amerikanische Präsenz dominiert, wechselten seit 1967 – und dieses Jahr mit aller Deutlichkeit – die Schwerpunkte auf Filme europäischer Herkunft. Namen bekannter Filmmakers fehlten auf den Teilnehmerlisten, was nicht einem fehlenden Interesse zuzuschreiben ist, sondern durch das Reglement, das nur Erstaufführungen zulässt, bedingt wird. Man ist natürlich nicht mehr bereit, seine Filme so lange zurückzuhalten, bis wieder eine Veranstaltung in Knokke durchgeführt wird. Neue Filmstellen werden gesucht, wo der Film sofort herauskommen kann und man weder eine Einschreibegebühr zahlen noch die Unsicherheit in Kauf nehmen muss, abgewiesen zu werden.
Immer mehr Leute finden auch auf dem Kontinent den Weg zum Film, wobei sie ihn in keiner Weise als Unterhaltungsmedium im herkömmlichen Sinne gebrauchen. Ihre Aufmerksamkeit beschränkt sich entweder auf die visuellen Ausdrucksmöglichkeiten, die Erweiterung des ursprünglichen, einfachen Bildes bis zu dessen Neukomposition oder Zerstörung durch mechanische und/oder chemische Prozesse, um dem Nur-Artistischen eine neue Dimension zu eröffnen, oder die Umgestaltung der veralteten Raum- und Zeitaufteilung. Die Bereicherung der filmischen Sprache, zu sehen, wie Bilder durch Veränderungen aus ihrer tradierten Verwendungsweise herausgeholt werden können und die bis anhin vernachlässigten Teilgebiete vor allem aus struktureller Warte zu erforschen, gehörte zu den wesentlichen Anliegen. Die Nutzanwendung auf andere Bereiche wird dabei nicht als ausschlaggebend empfunden, obwohl dies in manchen Fällen nur von Vorteil wäre. Leider sind die so gemachten Erkenntnisse noch nicht in ihrer Nützlichkeit wahrgenommen worden, nicht zu reden von einer nur relativen Anwendung. Ist dies allein auf die mangelnden Kenntnisse des Experimentalfilmes in breiten (Film-)Kreisen zurückzuführen? Vielleicht in einem bescheidenen Ausmass, empfindlicher ist das mangelnde Interesse. Mancherseits ist man nicht bereit, mit der gewohnten Sehweise zu brechen, Filme nicht als «Augenschmaus im glatten Gewand» zu beurteilen, sondern als eine Herausforderung. Dass der Zuschauer bei Experimentalfilmen mehr beansprucht wird, psychisch wie physisch, das Rollenspiel sich nicht durch eine rezeptive Haltung definiert, vielmehr durch das Aufeinanderprallen zweier Standpunkte in einem dialektischen «Lernprozess», in dem die Erfahrungen des Autors *und* des Publikums von Interesse sind, wird beim heutigen Stand der fortschreitenden – kinematographischen –

Lethargie nicht angenommen. Die durch eine geänderte Spontaneität gegenüber der Leinwand intensivierte Empfänglichkeit bleibt in der Theorie stecken.
Die gezeigten Filme lassen drei Strömungen erahnen: die strukturalistische Schule, die einzelne Bilder oder Handlungsabläufe variiert, den narrativen Film mit verschiedenartigen, vom traditionellen Geschichtenkino abweichenden Erzählformen unter Verwendung bildreicher und technisch-gekünstelter Szenenfolgen und die Verlegung der «Filmhandlung» in den Raum zwischen Leinwand und Projektor. Zu diesen letzteren gehörten zwei Filme: Anthony McCalls *«Line Discribing a Cone»*, die langsame Bildung eines dreidimensionalen Lichtkegels aus dem ursprünglichen, geradlinigen Projektorstrahl, ein Versuch, den Zuschauer zu aktivieren, ihn aufzufordern, sich nicht nur frei im Saal zu bewegen, sondern zum Beispiel durch Zigarettenrauch den toten Kegel zu beleben, beliebige Formen hineinzuzeichnen; *«Test»* des Polen J. Robakowski, ein ohne Verwendung der Kamera bearbeitetes Filmband mit sich regelmässig folgenden Löchern, die als einzige Stellen das Projektionslicht durchlassen, das ein Spiegel, den der Autor, auf einer Leiter vor der Leinwand sitzend, vor sich hält, ins Publikum zurückreflektiert. Ist McCalls Film der Versuch, dem Zuschauer Raum und Zeit der Filmhandlung, sofern man noch davon sprechen kann, fühlbar zu machen, so handelt es sich beim Film des Polen um einen einfachen Gag, nicht mehr und nicht weniger, doch wirkte er in der etwas humorlosen Stimmung von Knokke. Auch die anderen polnischen Filme des «Atelier der filmischen Form» von Lodz wussten zu gefallen, weil hier noch eine ursprüngliche Freude am filmischen Experiment zu spüren war, die den westlichen Kollegen mit ihrem Ernst über weite Strecken fehlt.
Deutlich grenzten sich die wenigen narrativen Filme von einem Überfluss an nurfilmischen Experimenten ab. Wie schwer sich die Filmschaffenden tun, diesen Schritt aus einer stilistischen Verkrampfung heraus zu unternehmen, wurde in den wenigen Versuchen, die zur Aufführung kamen, deutlich. Kann den «erzählenden» Autoren auch der Vorwurf des Epigonalen in einem vermehrten Masse angelastet werden, so hat er jedoch angesichts ihrer Arbeiten nur bedingte Gültigkeit, weil sie immerhin einen gangbaren Weg aus den überkommenen Konzepten der Kommerzfilmer weisen, ohne jedoch genügend Distanz nehmen zu können, sich vollumfänglich eines persönlichen Stils bewusst zu sein und diesen ohne Kompromisse anzuwenden. Die Verirrungen sind noch gross – nicht nur bei den Herstellern. So fragte man sich etwa, was *«Vase de noces»* von Thierry Zeno in einem solchen Wettbewerb verloren hatte. In Paragraph 3 des Reglementes steht: «Unter experimental verstehen wir (...) alle Arbeiten, die versuchen, die filmische Ausdrucksform zu erneuern oder zu erweitern.» Bei Zenos Film ist davon nichts zu spüren, die Machart ist von herkömmlichster Art, und das Sujet (ein junger Mann, zurückgezogen auf eine Farm, erlebt mit einem Schwein Liebes- und Vaterfreuden, scheitert aber am Versuch, die Reinheit – der Engel – zu geben oder zu erlangen, worauf er sich erhängt) dürfte mit der gezeigten Oberflächlichkeit, der «poetischen» Aufdringlichkeit in einzelnen Szenen und dem Fehlen jeder Dramaturgie nur noch einige Moralapostel aufregen, keineswegs aber ein Stein des Anstosses sein, was vielleicht noch das Experimentellste – wirklich? – sein könnte. Als dem Film zusätzlich der Preis des «Centre Expérimental du Cinéma» zugesprochen wurde, herrschte grosses Staunen. Es handelte sich um einen weiteren Fehlgriff, der das Preissystem eines solchen Festivals, das mehr als Begegnung mit neusten Tendenzen, nicht aber als Wettbewerb verstanden wird, mit aller Deutlichkeit in Frage stellte.
Besser gefiel dagegen der Spielfilm *«White in Bad Light»* von FuDing Cheng, ein Gebilde aus lose zusammengefügten Tag- und Nachtträumen. Ein Mann verunglückt bei einem Autounfall tödlich und tritt in jene Welt ein, die sich auf der anderen Seite des Seh- und Erfahrbaren befindet. Dies löst eine Reihe von rätselhaften und seltsamen Bildern aus. Einmal heisst es: «Man muss leere Bilder machen, um die bekannten aus dem Kopf zu ziehen.» Cheng versucht nicht, mit seinen Bildern eine Geschichte zu erzählen, sondern die Bilder dem Zuschauer in solcher Form vorzu-

stellen, dass dieser seine eigene Story erfinden kann. Wenige Anhaltspunkte, durch Meditation gemachte Erfahrungen des Autors, sind Ausgangspunkt. Der Versuch, meditative Abgeklärtheit filmisch auszudrücken, mutet jedoch über weite Strecken naiv an, ist aber durch den unermesslichen Beitrag an phantastischen Erlebnissen Träger des Visuellen. Da tauchen chinesische Masken auf, Götter aus allen Bereichen der Sagenwelt beunruhigen, prähistorisch anmutende Tiere schaffen eine Atmosphäre des Unheimlichen. Gerade diese Stimmung, in der nichts greifbar ist, Bilder sich nicht in einer linear-logischen, sondern assoziativen Reihe folgen, unterstreicht die Phantasie und Sorgfalt des Filmemachers, fördert den experimentellen Geist des Werkes.
Der konstruktivistische Film wucherte, wobei aber einige ansprechende Blüten herauskamen, so die beiden Filme der Familie Nekes: Dore O.s *«Kaskara»* und Werner Nekes' *«Makimono»*. «Kaskara», die «Balance des Eingeschlossenseins im zerbrochenen Raum» und «Makimono», die seismographische Aufzeichnung einer nordischen Seelandschaft, gleichen sich in mancher Hinsicht, verwenden als wesentliches Grundmuster die Mehrfachbelichtung, die Vervielfältigung und das Aufeinanderprallen gleicher Räume. Die sich stets verändernden Eindrücke, sinnliche Vervielfältigung, bei Dore O. mehr lyrisch zusammengefügt, bei Werner Nekes etwas gezwungen in seinem methodischen Aufbau, führen die schon öfters gemachten Experimente dieser beiden bedeutenden bundesdeutschen Experimentalfilmer weiter. Stagnation oder Bereicherung – das ist die Frage. Michel Hangartner

Zur Deckungsgleichheit von Kunst und Politik

Erfahrungen aus einem Düsseldorfer Veit-Harlan-Seminar

Veit Harlan – allein der Name dieses eindeutig prägnantesten Regisseurs unter der Ägide des reichsdeutschen Propagandaministers Joseph Goebbels – ist ein «Wallungswert» geblieben: 30 Jahre nach dem Ende des Nationalsozialismus noch unvermindert. Und die Konturen dieses nazistischen Musterregisseurs sind so scharf poliert, dass es wirklich ausreicht, lediglich vier geschickt ausgewählte Beispiele aus seinem Werk zu separieren, um mit einiger Geschlossenheit nahezu die gesamte «Bandbreite» nationalsozialistischer Indoktrinationsbestrebungen offenlegen zu können. Nach diesem Muster jedenfalls verfuhr man im Düsseldorfer Kommunalen Kino, dem «Filmforum der Volkshochschule», recht erfolgreich während des dritten und vorerst letzten Wochenend-Arbeitsseminars über den «Film im Dritten Reich», das diesmal ausschliesslich Goebbels' Lieblingsregisseur, Harlan, gewidmet war.
Der Publikumszuspruch bei dieser Veranstaltungsreihe war von Mal zu Mal grösser geworden. Die gebotene Hintergrundinformation zu den jeweils gezeigten Beispielfilmen hatte sich als eine entscheidende Chance erwiesen, in Erfahrung bringen zu können, wie politische Propoganda grundsätzlich (und in Deutschland speziell) vorgehen muss, um Meinungsbildung in dem von ihr gewünschten Sinn zu steuern. Die drei bewährten Referenten auch der voraufgegangenen Veranstaltungen über den NS-Film – der Historiker Faulenbach von der Universität Bochum, der Koblenzer Bundes-Filmarchivar Regel und der Kritiker Kochenrath aus Köln – gaben auch bei dieser dritten Gelegenheit die Grundsatzinformationen und leiteten die engagierten Diskussionen in den wegen der hohen Beteiligungszahl notwendig gewordenen drei Arbeitskreisen zu jeweils etwa 25 Personen. Die vier Harlan-Filme *«Der grosse König»* (1942), *«Das unsterbliche Herz»* (1939), *«Die goldene Stadt»* (1942) und *«Jud Süss»* (1940) – immer auch mit Kristina Söderbaum in einer

Hauptrolle – bildeten in dieser Vorführreihenfolge die Basis dieser zweitägigen Veranstaltung.
Durch die so geordnete Abspielfolge der Filme konnten die generellen Intentionen des nationalsozialistischen Propagandaministeriums in fast chronologischer Folge bewusstgemacht werden. Preussen als Vorläufer des «Deutschen Reichs», der «Alte Fritz» als Leitbild Adolf Hitlers – Muster der Idee von einem Leitbild; die letztendliche Unbeirrbarkeit des zur genialen Tat Berufenen zum Wohle aller; unerbittliche Rassenhetze, und zwar nur mässige, aber ausschlaggebende und zweckentsprechende Geschichtsklitterung zum Zweck idealisierender oder diffamierender Überhöhung; und die heimtückische Offerte der nur scheinbar melodramatischen Schnulze, die in Wahrheit mindestens jedoch die Devise von Herzblut und Boden auf dem Heimweg des allgemeinen Unterbewusstseins mitgab. Ausgehend von der Kenntnis, dass jener spezifisch deutsche Gefühlsmief stets und ständig und durchgehend ansprechbar ist und bleibt.
Und die exzellente Perfektion, mit der Veit Harlan derart irrationalistische Gefühligkeit unmittelbar im Zentrum anzusprechen vermochte, beförderte ihn ganz zwangsläufig zum «Paradepferd» des Propagandaministers Joseph Goebbels, der sich natürlich nichts Besseres vorstellen konnte, als einen so homogenen «Einpeitscher» zu finden. Für Goebbels war Harlan die Inkarnation jener Essenz, die ihn am russischen Revolutionsfilm so sehr fasziniert hatte; projiziert selbstverständlich auf die Intention einer faschistischen Ideologie-Indoktrination.
Bei diesem Düsseldorfer Harlan-Seminar liess sich allgemein feststellen – und wurde auch bescheinigt –, welche Kraft der Suggestion heute noch immer von den Filmen dieses Regisseurs ausgeht. Das Missvergnügen an diesen Filmen wächst mit der sich steigernden Minutenzahl der Vorführungen deshalb, weil der Betrachter unablässig gehalten bleibt, seine Kritikfähigkeit, sein analytisches Urteilsvermögen zur Stelle zu haben, um der latenten Bereitwilligkeit seiner Psyche, sich beschwätzen zu lassen, entrinnen zu können. Denn in dieser Tatsache ist wohl die grösste Gefährlichkeit der Harlanschen Begabung zu suchen: dass nämlich die als am anfälligsten bekannte Seite des Homo sapiens – nämlich die irrationale – mit einer fast schon wieder entwaffnenden Verve und Brillanz kompromisslos überrannt wird, um durch die mit formalistischen Mitteln erschlichene Öffnung jedweden beliebigen Inhalt widerstandslos einschleusen zu können. Unter solchen Voraussetzungen wird reinweg alles glaubhaft. Beispielsweise auch jede Geschichtsklitterung, wenn im Vorspann steht, dass es sich hier um die Aufzeichnung historischer Fakten handle (wie etwa bei *«Der grosse König»*).
Unterhaltsam, spannend und scheinbar fast nebenbei werden in diesem Film die ebenso berühmten wie berüchtigten «preussischen Tugenden» Disziplin, Selbstzucht, Gehorsam und Pflichterfüllung propagiert. Wer nicht vom «Schicksal» ausersehen ist, der «gemeine Mann», hat dem «Erlesenen» bedingungslose Gefolgschaft zu leisten. Stillschweigend hat er zu glauben, was jene irgendwoher aus dem Nebulosen stammenden «Eingebungen» – vermittelt durch den «Führer» – als angemessen und richtig befehlen: nicht denken, sondern glauben! «Führer befiehl, wir folgen dir», hiess der ganz vordergründig «ausgewertete» Sllogan im «Dritten Reich». Unter anderem Filme wie *«Der grosse König»* lieferten dazu die psychische Vorbereitung. Etwa auch das allgemeine Verständnis für die notwendig elitäre Einsamkeit des von der Vorsehung zum zentralen Protagonisten Ausersehenen, der allerdings sehr wohl eines intensiven Mitfühlens mit den leider unumgänglichen Leiden des «einfachen Mannes» fähig ist. Allein schon deswegen, weil er selbst mit schnöden körperlichen Leiden behaftet ist, sich von derartigen Trivialitäten allerdings auch nicht eine Sekunde lang von seinem «Auftrag» abbringen lässt: erhöhte Distanz und unmittelbare Nähe in einem Punkt zentriert.
Der sich seines beruflichen Standes einer «Werte schaffenden Arbeit» genau bewusste Erfinder der Nürnberger Taschenuhr im Mittelalter verlegt die Führer-Untertanen-Problematik in den privaten, den familiären Bereich. Familie muss man

«opfern» können, sie wird letztlich nebensächlich neben dem von der «Vorsehung» auferlegten Auftrag, der immer nur dem Genie zuteil wird. Und – in diesem Fall – die Frau hat diesem «Genie» bereitwillig und freudig alles zu opfern, damit es an der Erfüllung seiner geschichtlichen Mission in keiner Weise gehindert wird. Insofern ist *«Das unsterbliche Herz»* auch ein Film über Emanzipation und die Rolle der Frau im Faschismus! Möglicherweise ist es sogar ein bisschen zu leichtfertig, den Finanzminister des mittelalterlichen Herzogs von Württemberg, eben den Juden Süss Geldzahler, aus heutiger, anachronistischer Intellektuellensicht als wahrhaftig für wesentlich gewandter, intelligenter und welthaltiger zu halten als seine Widerparts, die tumben, «klotzköpfigen», nichts als biederen Landstände. Denn richtig besehen, wird der vorbehaltlosen Judenhetze eine doch sehr profilierte Attacke auf den feinziselierten Intellektualismus akkompagniert. Ebenso wie in *«Die goldene Stadt»* eine bereits aus der Spätphase des hochberühmten, expressionistischen deutschen Stummfilms stammende spezifische Aussage-Stereotype aufgegriffen und modifiziert wird: der «Strassenfilm», wie Gregor/Patalas das genannt haben.

«Bleib auf dem Lande und nähre dich redlich», hätte der dazu passende Slogan lauten können. Alle «Ausbruchsversuche» aus jener angestammten Enge in die Welthaltigkeit der grossen Stadt müssen zwangsläufig im persönlichen Chaos enden. Die «grosse, weite Welt» ist voller Verführungen, denen allein Begnadete gewachsen sein können. Deshalb auch hier wieder – in geradezu «herzerweichender» Larmoyanz – der Aufruf zur Selbstbescheidung und der vorbehaltlosen Bereitwilligkeit, Entscheidungen von den dazu Ausersehenen (zum Wohle aller, selbstverständlich) treffen zu lassen.

In seinem «Entnazifizierungs»-Prozess, 1948, sowohl wie in seinem später zu datierenden, autobiographischen Buch über seine Filme und sich selbst hat Veit Harlan wiederholt und mit grösstem Nachdruck unterstrichen, dass er keine politischen, keine nazistischen, keine antisemitischen Filme habe machen wollen – immer allein «Kunst». Und *«Jud Süss»* sei ihm aufgezwungen worden, das Drehbuch habe in seiner Urfassung bereits lange Jahre vorgelegen; es sei von insgesamt vier Autoren – ihn selbst inbegriffen – bearbeitet worden, ehe dieses Thema realisiert werden konnte. Und diesem Auftrag von Goebbels habe er sich nicht einemal durch eine vom damaligen Propagandaminister so genannte «Desertion an die Front» entziehen können. Vielleicht wirkte auch Kristina Söderbaum, die sich bei Gelegenheit dieses Harlan-Seminars reichlich als «Reichswasserleiche» in Erinnerung rief, wegen ihres ebenfalls mangelnden nazistischen, antijüdischen Engagements in *«Jud Süss»* so blass und wenig suggestiv.

Der Regisseur Veit Harlan jedenfalls, das liess sich auch bei dieser Gelegenheit feststellen, repräsentierte jene spezifisch deutsche, von «klassischem» Gedankengut untermauerte Vorstellung vom Künstler als Genie, wie sie etwa auch in Goethes «Egmont» in Erscheinung tritt. Solchem «Genie» nämlich ist alles, was es zu sagen hat, «aufgegeben». Es ist jemandem Verantwortung für sein Handeln schuldig als seiner «Berufung». Das einzige, was einen Mann wie Harlan von den von ihm gestalteten Führeridolen unterscheidet, ist die Tatsache, dass er «Künstler» ist. Und Kunst hat in den Augen solcher «Künstler» nicht das mindeste mit Politik zu tun, mit Alltagsrivalitäten. Einzig eine identische Autonomie verbindet den genialen Künstler mit der vom Schicksal ausersehenen, politischen Führerfigur. Und wenn ein derartiger Künstler das Profil einer solchen politischen Figur gestaltet, so ist das ein rein «künstlerisches» Unterfangen, das mit Realpolitik überhaupt nichts zu tun hat. Weil Kunst und Politik nun einmal zweierlei zu sein hatten im Nationalsozialismus.

Und das vielleicht wirklich Verwirrende, weil so sehr exotisch Befremdliche ist (aus der Sicht der Nachgeborenen): Harlans Glaube an die Wahrheit eines so gearteten Schemas dieses «Rollenspiels» von Kunst und Politik war – aller Wahrscheinlichkeit nach – nicht fingiert. Identifikation von Harlans Innenwelt mit Hitlers

Aussenwelt war also vergeben. Und was Joseph Goebbels als Propagandaminister mühsam rational kalkulieren musste in bezug auf seine Effektivität, das brauchte Harlan einfach nur von innen nach aussen zu projizieren, und die vorgegebene Identität wurde sichtbar.
An Veit Harlan wird erkennbar, dass die überlieferte, deutsche Genievorstellung keineswegs lediglich eine gedanklich ausgetüftelte Zielvorstellung war. Harlan ist der schlagendste Beweis für die Tatsache, dass es die wirkliche Existenz dieser Vorstellung unübersehbar gab. Und das analytische Ergebnis, das allein einem solchen Phänomen beizukommen in der Lage ist, zeigt nachdrücklich, dass die Deckungsgleichheit von Politik und Kunst eben keineswegs allein die Theorie einer anderen ideologischen Perspektive ist. Klaus U. Reinke

Ein Anwalt von Kirche und Massenmedien

Zum Tod von Rudolf Stickelberger

rpd. «Als Kirche des Wortes fand sich die evangelische Kirche dem Fernsehen gegenüber von Anfang an in einer zwiespältigen Lage. Einmal muss sie, wenn sie ihrem Auftrag treu bleiben soll, grundsätzlich gegen alles, was mit bildlicher Gestaltung zusammenhängt, kritisch eingestellt sein. Ausserdem erkennt sie die vielfältigen Gefahren, welche die neue ‚Volkskunst', unverantwortlich gehandhabt, mit sich bringen könnte. Gleichschaltungen der Meinungen, oberflächlicher Bildungsersatz und das Eindringen minderwertiger Unterhaltung in die Wohnstube können ihr nicht gleichgültig sein», so schrieb Rudolf Stickelberger in einem Aufsatz «Kirche und Fernsehen» im Jahre 1962.
Der 1911 geborene Theologe, Gemeindepfarrer und Publizist setzte sich von Anfang an beim Fernsehen für die Stimme der Kirche ein. Er wurde, trotz aller Zwiespältigkeit, von einer paritätischen Kommission des Schweizerischen protestantischen Kirchenbundes dazu autorisiert. Als im Sommer 1953 der TV-Versuchsbetrieb aufgenommen wurde, kam es im selben Jahr auch zu den ersten Ausstrahlungen religiöser Sendungen. In enger und loyaler, in zielbewusster und diplomatischer, vor allem aber immer witzig-geistreicher Art und Weise wusste sich der Pfarrer-Chefredaktor bei den Fernsehverantwortlichen der ersten Stunde Gehör zu verschaffen. Die Einführung des «Worts zum Sonntag» und regelmässiger Gottesdienst-Übertragungen waren wesentlich mit sein Verdienst. Er suchte und betreute die Theologen, welche live am späten Samstagabend, am Schluss der Sendezeit, das «Wort zum Sonntag» sprachen, und er überzeugte, unter Aufbietung seiner ganzen Beredsamkeit, die Kirchgemeinden, ihre Gottesdienste übertragen zu lassen. In zahllosen Vorträgen und Artikeln wurde er zum unermüdlichen Anwalt einer kirchlich-theologischen Fernseharbeit, und dies alles im bescheidenen Nebenamt.
Von 1967 bis 1969 ersetzte er auch noch zusätzlich, ad interim, Pfarrer Fritz Tanner, der sich auf der Radioseite für die Belange der evangelischen Kirche eingesetzt hatte. Dann trat er von beiden Aufgaben zurück, weil die evangelische Kirche für die Medienarbeit eine neue Form gefunden hatte. Rudolf Stickelberger war ein begeisterter und begeisternder Pionier auf dem Gebiet Kirche und Massenmedien, beide Teile haben ihm viel zu verdanken.

Will Wehling gestorben

In Oberhausen ist unerwartet Will Wehling, Leiter der Internationalen Westdeutschen Kurzfilmtage Oberhausen, gestorben. Wehling hat sich um die grössten Dokumentar- und Kurzfilmtage im westlichen Teil Europas grosse Verdienste erworben.

Filme sehen, Filme machen

um. Frühling, Ferien, französische Filme. Unter diesem Motto veranstaltet der Schweizerische Studentenreisedienst (SSR) eine kombinierte Film- und Ferienwoche (15. bis 21. März), wobei jedermann bis 35 Jahre zur Teilnahme aufgefordert ist. Das Hauptziel dieser Woche soll sein, in geraffter Form sich mit einigen weniger populären Werken der französischen Filmkunst auseinanderzusetzen. Daneben kann man sich einfach erholen und vielleicht einen schönen Frühling erleben. Für diese Woche wird ein Video-Tape-Recorder bereitgestellt, mit dessen Hilfe spontan kleine Filme selbst gemacht werden können. Also etwas für diejenigen, die den Unterschied zwischen Sehen und Machen erleben wollen. Ein hauptberuflicher Filmemacher hat seine Mitarbeit zugesagt und wird mit Rat und Tat zur Seite stehen.
Die Filme im einzelnen: «L'assassin habite au 21» (Der Mörder wohnt Nummer 21), 1942, von Henri Georges Clouzot; «Les Cousins» (Schrei, wenn du kannst), 1959, von Claude Chabrol; «Marie Octobre», 1959, von Julien Duvivier; «L'amour de poche» (Liebe im Taschenformat), 1957, von Pierre Kast; «La jétee» (Am Rande des Rollfeldes), 1963, von Chris Marker.
Preis der Woche Fr. 162.– inkl. Unterkunft mit Halbpension im SSR-Hotel Universitaire in Leysin. Anmeldung und Auskunft bei den SSR-Verkaufsstellen in Basel, Bern, Genf, Lausanne, Lyon, Neuenburg, St. Gallen, Zürich.

Möchten Sie mehr wissen über klassische Musik?

Schreiben Sie uns.
Wir senden Ihnen gerne ausführliche Prospekte!
POLYDOR AG, Bahnhofstrasse 6, 8952 Schlieren

Deutsche Grammophon