

TV/Radio-kritisch

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Zoom-Filmberater**

Band (Jahr): **31 (1979)**

Heft 13

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

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

für den Zuschauer zumindest, der in der Konfrontation des pietistischen und verklemmten Jake van Dorn mit einer Welt der total vermarkteten Sexualität die Absenz der Liebe als Parallele entdeckt. Wie nahe die Verketzerung der Sexualität durch ein puritanisch-moralisierendes Verhalten und Ausschweifung und Verkehrung sittlich-ethischer Werte beeinanderliegen, ist das zentrale Thema dieses Films. So verschiedenartig die Milieus sind, die Schrader in «Hardcore» aufeinanderprallen lässt und als Endstationen der Kommunikation entlarvt, so auffällig ist ihre Gemeinsamkeit: die Kälte als Ergebnis fehlender zwischenmenschlicher Beziehungen.

Dass Paul Schrader nicht aus dem hohlen Bauch erzählt, sondern genau weiss, wovon er spricht – er selber stammt aus dem puritanischen Milieu eben dieses Grand Rapids, in dem die Geschichte ihren Anfang nimmt, und er hat im Calvin College in Michigan studiert, ehe er sich für den Film zu interessieren begann, weil der Filmbesuch an der Seminarschule als profanes Vergnügen verboten war –, ergibt sich schon aus der präzisen Milieuschilderung. Das Heim van Dorns, das Klima im Familienverband etwa anlässlich der Weihnachtsfeier, aber auch die amerikanische Porno-Szene erfahren eine geradezu unheimlich genaue Darstellung mit den einfachen, aber raffinierten und eingängigen Mitteln des Hollywood-Kinos. (Dabei erstaunt, wie schonungslos offen Schrader die brutale Ausbeutung der Frau vor allem im totalen Geschäft mit der Sexualität ausbreitet, ohne dass der Film auch nur ein Hauch des Voyeuristischen oder gar Spekulativen anhaftet.) Diese genaue Milieuschilderung, die amerikanischen Zustände aufdeckt, ist das eine, das den Film sehenswert und auch diskussionswürdig macht. Das andere ist der Umgang des Regisseurs mit seinen Charakteren:

Wer nun etwa erwartet, Jake van Dorn machte auf seiner Suche nach der Tochter, welche ihn in die tiefsten Niederungen menschlicher Verkommenheit und Profitgier führt, eine persönliche Wandlung im Sinne einer höheren Erkenntnis durch, sieht sich weitgehend getäuscht: Das Ende des Films lässt durchaus offen, ob van Dorn den Anteil seiner Schuld an der Flucht der Tochter überhaupt wahrnimmt. Gewissermassen als unbehaubarer erratic Block steht er im Sündenpfehl, fassungslos den Ereignissen ausgeliefert, die sich um ihn herum abspielen, seinen unbeirrbaren Glauben wie einen Schutzschild vor sich hintragend. Seine Überzeugung, mag sie dem Zuschauer noch so fehlerhaft und fragwürdig erscheinen, ist seine Stärke. Schrader, der weder beschönigt noch verurteilt, gewinnt van Dorn ebenso sympathische Züge ab wie der aller Illusionen ledig gewordenen Hure, die ihn zu seiner Tochter führt und ihm dabei klarzumachen versucht, wie die gleichen Trugbilder sie auf ihre völlig verschiedenen Irrwege geführt haben und wie eng Selbstgerechtigkeit und Selbsttäuschung miteinander verknüpft sind. Der Regisseur von «Hardcore» verändert oder zerstört nicht die Charaktere seines Films, sondern deren Weltbilder. Dadurch kommt er der Wirklichkeit menschlicher Verhaltensweise näher als durch einen moralischen Wandlungsprozess der Protagonisten. Er täuscht zumindest keine Lösung vor, wo es eine solche nicht mehr geben kann, weil Überzeugungen unauflösbar zementiert sind. Für den Filmbesucher, der im Kino die Illusion sucht, mag dies ärgerlich wirken. Für die Wahrheitsfindung ist es nützlich.

Urs Jaeggi

TV/RADIO-KRITISCH

Wenig Tränen um John Wayne

Zur Gedenksendung von Radio DRS 2 (20. Juni)

72jährig verstarb am 12. Juni in Los Angeles der amerikanische Filmschauspieler John Wayne (eigentlich: Marion Michael Morrison, geboren am 26. Mai 1907 in Winterset, Iowa) unter Hinterlassung eines Vermögens in der Höhe von 6,8 Millio-

nen US-Dollar. Sogenannte «Serials» (Serienproduktionen) eingeschlossen, wirkte John Wayne – seit Beginn der dreissiger Jahre bis fast zu seinem Tod – in gegen 200 Filmen (hauptsächlich in Western) mit, die über 700 Millionen Dollar eingespielt haben sollen. Erste Reaktionen und Kommentare auf den Krebstod der «Landmarke Amerikas», einer einzigartigen Personifizierung patriarchalischen Pionierdaseins auf Zelluloid, spiegeln deutlich betroffene Hilflosigkeit gegenüber einer zeitweise auch in politischer Hinsicht heftig umstrittenen Persönlichkeit: Wo für die einen das politische Bekenntnis Waynes zuweilen «faschistoide Züge» annahm, bleibt er für andere zur «ehrenwerten Zielscheibe einer kleinen Clique Linksintellektueller ausersehen», die eine «Sicht der USA als Hort der Freiheit und der Demokratie gegen Kommunismus und Barbarei» noch heute gründlich verkennen.

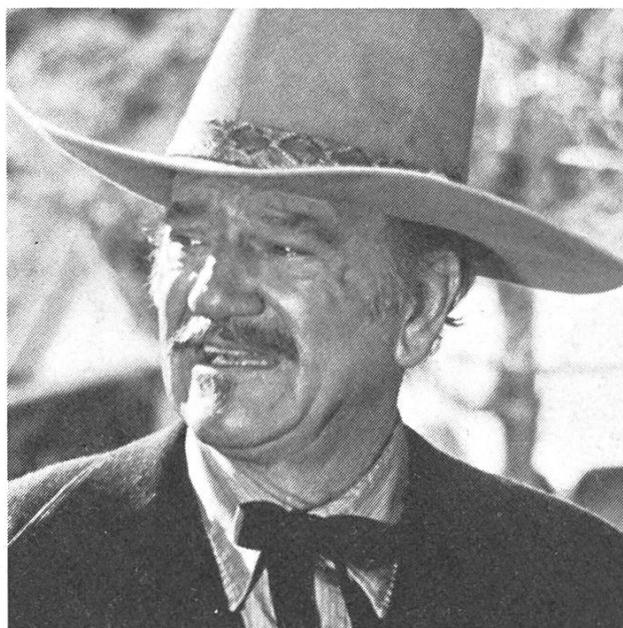
Stimmbruch der Republik

In verdienstvoller (wenn auch unübersetzter) Weise vermittelte Radio DRS 2 nun in diesem Zusammenhang einen musikuntermalten Live-Ausschnitt von «Colonel Davy Crockett's speech» aus dem Film «*The Alamo*», den John Wayne 1960 in eigener Regie drehte, ein eigentliches Glaubensbekenntnis, das beim Publikum allerdings alles andere als grossen Anklang fand: «Republik – ich mag den Klang des Wortes: Menschen leben frei, reden frei, bewegen sich frei, sind besoffen oder nüchtern, ganz wie sie wollen. Es gibt Worte, die einen aufwühlen; Republik ist eines der Worte, bei denen mir ein Kloss in der Kehle steckt, die gleiche Rührung, die einen Mann überfällt, wenn sein ... Baby den ersten Schritt versucht oder ... sein Erstgeborener sich zum erstenmal rasiert und ... zum erstenmal den Stimmbruch überwunden hat. Es gibt Worte, die ... das Herz warm werden lassen. Republik ist ein solches Wort.» (Man beachte die gerührte Interpunktion).

Als Cowboy, Trunkenbold und Häudenschild, als Grenzer von altem Schrot und Korn, als Outlaw, Rancher und «Lonely Sheriff» mit rauher Schale und weichem Herz, als Unions-Kavallerist im maximalen Rang eines Generals und im minimalen eines Sergeant wirkte John Wayne ebenso durchschlagskräftig wie überzeugend. Die nicht zuletzt von seinem Bekanntheitsgrad und finanziellen Aufstieg abhängige Verschmelzung filmbiographischer Identität mit persönlicher Aktion und Überzeugung, macht ihn heute zu einem Urbild traditionell-amerikanischen Selbst- und Sendungsbewusstseins, basierend auf der über 200jährigen (auch filmhistorischen) Verdrängung einer nicht-autochthonen Herkunft. Jahre vergingen (eingeschlossen die Zeit des kalten Krieges mit ihren einschlägigen Propagandaproduktionen), bis John Wayne mit einem den kämpfenden «Boys» in Vietnam gewidmeten Kriegsfilm («*The Green Berets*», 1968, in Doppelregie mit Ray Kellogg) endgültig auf Granit biss. Dieses Werk löste einen weltweiten Sturm der Empörung aus, und die «New York Times» addierte: «So unsäglich blöde, so verkommen und lügenhaft ..., sinnlos, niederträchtig, gemein.» – Dass Wayne lediglich herkömmliche Kriegsfilmklischees in überaus naiver und extensiver Weise nutzte, verlieh solcher Kritik eher noch höheres Gewicht.

Nur ein Oscar

Aus aktuellem Anlass und in Abänderung des gedruckten Programms suchte Radio DRS 2 mit Hilfe intimer Kenner der Gattung «Western» wie Pierre Lachat (Filmkritiker/Tages-Anzeiger), Rolf Niederer (Filmredaktor/NZZ) und Bernhard Uhlmann (Leiter des Filmpodiums der Stadt Zürich) dieser an sich ganz und gar nicht schillernden Persönlichkeit gesprächsweise auf den Zahn zu fühlen (Leitung und Redaktion: Martin Walder). Es kam was kommen musste: Eine vielleicht etwas unglücklich gesetzte Anreisserfrage nach «Lieblingsfilmen» löste unter den anwesenden Kollegen gleich eine lebhafte Diskussion über das Filmschaffen der Regisseure John Ford und Howard Hawks aus, die ihre berühmteren Werke bekanntlich mit John Wayne in der Hauptrolle zu realisieren pflegten. Vor dem geistigen Auge des fachlich versierten



Monument des amerikanischen Films: John Wayne in John Fords «Long Voyage Home» (1940, links) und in seiner letzten Rolle in Don Siegels «The Shootist» (1976).

Zuhörers formte sich die Biographie des «Duke of Hollywood» denn auch recht plastisch, sofern er eben – wie erwähnt – beim Reizwort irgendeines Filmtitels den trabenden Rappen unseres bäuchigen Marshalls förmlich vor der Nase wähte:

In «*Salute*» (1929/John Ford) noch als kalifornischer Fussballstar tätig, erhielt John Wayne auf eine Empfehlung hin seine erste wichtige Rolle in einem Western, «*The Big Trail*» (Raoul Walsh/1930). Die dreissiger Jahre bescherten ihm im Durchschnitt etwa sechs Produktionen jährlich, unter anderem Rollen in Serials wie «*Shadows of the Eagle*», «*Hurricane Express*» oder «*The Three Mesquiteers*». Erst das berühmte Werk «*Stagecoach*» (John Ford/1939) verhalf ihm zu grösserem Durchbruch. Weitere Höhepunkte seiner Karriere waren: «*The Long Voyage Home*» (John Ford/1940), «*Red River*» (Howard Hawks/1948), «*She Wore a Yellow Ribbon*» (John Ford/1949). Hierauf folgten unter anderem die genannten Kriegsfilm-Produktionen der fünfziger Jahre. Dann wieder: «*The Searchers*» (John Ford/1956), «*Rio Bravo*» (Howard Hawks/1959) und «*True Grit*» (Henry Hathaway/1969); für diesen Film, in dem John Wayne den einäugigen Marshal Reuben J.«Rooster» Cogburn mimit (oder besser: ist), erhielt er auch seinen ersten und einzigen Oscar: «Hätte ich früher gewusst, was ich jetzt weiss, dann hätte ich schon vor 35 Jahren eine Augenklappe getragen».—

Hausbackener Golem des Westens

Letztlich scheint die These doch einigermaßen untermauert, wonach die beiden Regisseure Ford und Hawks ihren Protagonisten Wayne eher als *Person* denn als Darsteller einer zu verkörpernden Figur in ihr Werk eingebaut haben. Noch 1970 spot-tete Ford auf die hinterhältige Frage hin, ob es stimme, dass John Wayne nur ungern in «*Fort Apache*» (Ford/1948) mitgespielt habe, weil er meinte, Custer sei eine Schande für die Kavallerie: «Ach Quatsch, ich glaube nicht, dass John überhaupt je etwas von Custer gehört hat». Beim brutalen Überfall auf Teile der bisher grössten vereinigten Indianerstreitmacht unter Takanka Yotanka (Sitting Bull) am Little Bighorn River, erlitt General George Armstrong «Long Hair» Custer am 25. Juni 1876 die damals wohl schimpflichste taktische Niederlage der Unionsarmee, ein Umstand der nicht nur ihm, sondern sämtlichen seinem Kommando direkt unterstellten Truppen das Leben kostete. Dazu John Ford: «An diesem Tag hat er (Custer) seinen Job töricht besorgt...».

Wie also mit diesem Anachronismus Wayne, einem lebendig gewordenen *Mythos des 19. Jahrhunderts* umgehen, einem Mythos, der als solcher für John Ford tragender Faktor war, von Howard Hawks zuweilen spitz parodiert wurde? Alle Bemühungen von Gesprächsleiter Martin Walder, der seine Experten mit nachweislich mehr als fünf unmissverständlichen Interventionen zur Diskussion der Trennung von Darsteller und Dargestelltem anhalten wollte, waren über weite Strecken verlorene Liebesmüh. Genüsslich wurde da etwa ein «keuscher» Wayne reproduziert, der («guten Frauen» ansonsten altväterisch huldigend), mit einer Exponentin des weiblichen Geschlechts konfrontiert verlegen an seiner Waffe herumfingert. Da stand ein «hausbackener» Wayne (nicht etwa die durch ihn verkörperte Figur) «immer auf der richtigen Seite, meistens von Anfang an, sicher am Schluss eines Films». Auch habe Howard Hawks mit Wayne das gemacht, was John Ford praktisch nie getan habe, «ihn nämlich zwischendurch auch einmal als Trottel hingestellt». Atypisches in der (üblichen) Rolle von Wayne, zum Beispiel in «*The Searchers*», sei bereits im Western «*She Wore a Yellow Ribbon*» angelegt. Die Einheit von Mann und Mythos werde hier in einer von John Ford geschaffenen Figur schon etwas gebrochen dargestellt, indem nämlich in diesem Film – wo er (Wayne) einen Kavallerieoffizier spiele – gezeigt werde, dass eigentlich die Armee, die Kavallerie, nicht jene Heimat sein könne, nach welcher er suche.

Bei meiner Ehre: Die obgenanntē intimen Westernkenner im Studio wären wohl die Letzten, die behaupten, Regisseure vom Range eines Ford oder Hawks hätten es einfach darauf angelegt, ihren «Star Wayne» möglichst effektiv zu vermarkten und ihre *filmischen* Intentionen auf Eis zu belassen; die Last gegenteiliger Belege wäre erdrückend. Ford wie Hawks haben genau *die* Filme gemacht, die sie wollten, und Wayne *genau so* eingesetzt, wie sie es wollten.

Und dennoch...

Ein willigeres Werkzeug als die *Person Wayne* hätte sich ein Regisseur wahrscheinlich kaum wünschen können. Dennoch war der Einwurf von Bernhard Uhlmann («er wurde benutzt») in keiner Weise beachteter Diskussionsanlass. Die eingangs erwähnte «betroffene Hilflosigkeit» dem Tode eines Mannes gegenüber, der sich kurz nach dem Verlust eines Lungenflügels (1964) immer noch – in Drehpausen mit Sauerstoff beatmet – für «*The Sons of Katie Elder*» (Henry Hathaway/1965) und weitere Filme in den Sattel setzte, diese Hilflosigkeit lässt sich zweifellos auch schlecht in Worte fassen. «Er war sich selber» mag wohl noch eine der am besten verbürgten Feststellungen sein, die auf John Wayne zutreffen. Warum Wayne sich im Film während nahezu 50 Jahren derart profilieren konnte, warum ein Rezensent die Kritik von John Fords «*Donovans Reef*» (1963) mit «Wayne, Weib und Gesang» überschreiben konnte, blieb als vermutlich ebenso wenig angebrachte Grabrede im Dunkeln. Eines ist gewiss: Man «waynt» nicht viel um John Wayne. Und dennoch... Suchen wir doch nach dem «Westen» in uns selber.

Jürg Prisi

«Charlie Chan» – Vom Serienfilm zur TV-Serie

Zur «Charlie Chan»-Filmreihe im Fernsehen DRS

Zu Zeiten, als der vielzitierte Mann von der Strasse noch regelmässig ins Kino ging und die Kinos meist ein wöchentlich wechselndes Doppelprogramm anboten, waren auch auf der Produktionsseite Vorkehrungen nötig, die nicht abreissende Nachfrage nach termingerecht auf dem Markt erscheinenden neuen Filmen zu decken. Schon zu Stummfilmzeiten wurden deshalb in den amerikanischen Produktionsstätten, aber auch anderswo, neben Fortsetzungsfilmen und Filmserien auch *Serienfilme* produziert.

Der Serienfilm besteht aus mehreren, manchmal über einen Zeitraum von etlichen Jahren hinweg produzierten, in sich abgeschlossenen Filmen, die um einen oder

mehrere identische Helden kreisen. James Bond wäre ein Beispiel aus der neueren Zeit – wobei, wie dieses Beispiel zeigt, die Helden nicht immer von denselben Darstellern verkörpert werden müssen. Auch dass Bond nicht von allem Anfang an als Serienfilm konzipiert wurde, ist nicht unbedingt untypisch, denn öfters gab erst der spontane Erfolg der ersten Filme mit einem bestimmten Helden den Impuls, diesen Erfolg in weiteren, nachgeschobenen Serienfilmen auszuschlachten. Die Nachfolgefilme zu einem erfolgreichen Thema – Katastrophenfilme etwa – unterscheiden sich vom Serienfilm natürlich dadurch, dass sie keine gemeinsamen Helden aufweisen und Figuren wie Philip Marlowe, der in den diversen Romanverfilmungen nach Raymond Chandler auch mehrfach auf der Leinwand zu sehen ist, können nicht als Serienfilme angesprochen werden, weil die Produktionen zu unterschiedlich sind und die Filme kaum mehr Gemeinsamkeit aufweisen als den Namen der Figur, während etwa Marx-Brothers-Filme nicht als Serienfilme gezählt werden, weil sie die Kontinuität mehr über ihre Persönlichkeit und nicht über die Verkörperung einer erfundenen Gestalt einbringen.

Aufgekommen ist der Serienfilm um 1908. In den späteren Jahren, vorwiegend zwischen 1930 und 1940, machte der Serienfilm einen beträchtlichen Anteil der Billigfilmproduktion aus, da seine Helden eine gewisse Absatzgarantie bedeuteten, und die festgelegten Personen sowohl den Drehbuchautoren die Mühe neuer Charakterisierungen ersparten als auch die Produktion erleichterten, da man zum Teil auf bei Gelegenheit gedrehte Archivaufnahmen zurückgreifen beziehungsweise bei geschicktem Einsatz von Rückprojektionsmaterial die Helden für weitere Folgen leicht in andere Städte und Länder, neue Welten versetzen konnte. Nach dem Krieg und im gleichen Masse, wie sich das Fernsehen durchsetzte, verschwand der billig produzierte Serienfilm von der Leinwand und folgte seinem Publikum zum Fernsehen – und da scheinen nun die alten Serienfilme den heutigen Zuschauer wieder einzuholen: Der wahrscheinlich günstige Einkaufspreis und die Engpässe bei der Eigenproduktion, vermutlich eher als filmhistorisches Interesse, lassen wohl Fernsehverantwortliche zu dieser Lösung Zuflucht nehmen.

«*Charlie Chan*» gehörte zu den beliebtesten und erfolgreichsten Serienfilmen – vor allem aber zu denen, die den längsten Atem hatten. Brachten es viele Serienfilme nur knapp auf zehn Folgen, so wurden allein in der Tonfilmzeit, in den Jahren 1929–49, 45 Charlie-Chan-Filme für die Leinwand produziert. Zahlenmässig übertroffen wurde «*Charlie Chan*» meines Wissens nur vom komischen Serienfilm «*Bowery Boys*», der es auf 48 Folgen brachte und, mit 66 Filmen einsame Spitze, dem Western-Serienfilm «*Hopalong Cassidy*». Erfunden hat die Figur des chinesischen, aus Honolulu stammenden, höflichen und weisen, Konfuzius-gebildeten und von diesem bei der Arbeit inspirierten Detektivs Charlie Chan der Kriminalschriftsteller Earl Derr Biggers (1884–1933). Der erste «*Charlie Chan*»-Roman fand 1925 als «*The House Without a Key*» (von der Pathé bereits ein Jahr später verfilmt) seine Leser. Fünf weitere Bücher folgten mit solchem Erfolg, dass auch das Radio und bereits der Stummfilm Charlie Chan für sich dienstbar machten. Und das Fernsehen kam auch noch zum Zug: Etwa in England, wo 1957/58 gegen 40 halbstündige «*Charlie-Chan*»-TV-Episoden entstanden.

Für den ersten «*Charlie Chan*»-Tonfilm «*Behind That Curtain*» (1929) arrangierte die Produktion, 20th Century Fox, den Roman von Biggers noch so, dass ihren Stars Warner Baxter und Lois Moran die besten Rollen zufielen, während E. L. Park als Charlie Chan sich mit einer Nebenrolle begnügen musste. Aber danach, beginnend mit «*Charlie Chan Carries On*» (1931), gehörte Charlie Chan die Show.

Nun, gesehen habe ich bis jetzt kaum einen der Charlie-Chan-Filme, aber allein schon die genauere Betrachtung der Daten zu den 45 Filmen lässt einige Schlüsse über Entwicklung und Qualität dieser Serienfilme zu. Ab dem dritten Film, als Figur eingeführt und allgemein bekannt, steht Charlie Chan in ununterbrochener Reihenfolge 21 mal als Markenzeichen schon im Titel des Films. Was den Titel ergänzt, deutet zuerst noch auf inhaltliches – «*Charlie Chans Secret*», «*Charlie Chan's Courage*»

–, dann nur noch auf die wechselnden Kulissen: Charlie Chan in London, in Paris, in Shanghai und so weiter. 1940 schliesslich fällt Charlie Chan als Markenzeichen im Titel zum ersten Mal weg und nach weiteren drei Filmen stellt Fox, die den Serienfilm bis dahin produzierte, Charlie Chan ein. Eine kleine Firma für billige B-Filme, die Monogram Picture Corporation, übernimmt zwei Jahre später, 1944, die Nachfolge und bringt bis 1949 noch weitere 17 Filme heraus – aber selbst hier vermag Charlie Chan nur 1944 noch zweimal in den Titel vorzustossen.

Mit Ausnahme von «*Charlie Chan's Murder Cruise*», eine vermutlich notwendige Blutauffrischung, weisen nur gerade die ersten fünf Chan-Filme die Autorenschaft von E. D. Biggers aus, im übrigen zeichnet in der Fox-Zeit das Team Robert Ellis/Helen Logan am häufigsten für das Drehbuch. Bereits der dritte Chan-Film zeigt den chinesischen Detektiv mit Familie, Frau und zehn Kindern am Frühstückstisch, und im vierten Film wird ein elftes Kind geboren. Aber erst 1935, «*Charlie Chan In Paris*», ist Chans Sohn Lee Chan kriminalistisch mit von der Partie und mausert sich in den nachfolgenden Filmen zum ersten und wichtigsten Mitarbeiter seines Vaters. 1937 taucht auch Charlie Chan jr. auf, 1939 James Chan, dann Jimmy und Willie, teils im Austausch gegen andere Mitglieder der zahlreichen Familie, und 1944 schliesslich sogar die Tochter Iris Chan.

Dies ist nur ein Anzeichen, dass die Chan-Filme mehr und mehr standardisiert wurden und Routine Einfälle ersetzen sollte – das Licht geht aus und wie das Licht wieder kommt, gibt's eine Leiche mehr. Weniger und weniger riskiert der weise Detektiv, der immer schon etwa im Stile des Monsieur Poirot von Agatha Christie agiert hat, persönlich etwas bei der Aufklärung seiner Fälle. Er redet mit den Verdächtigen, denkt und behält die Schlussfolgerungen für sich, vertröstet mit Sprüchen von Konfuzius – oder was dafür gehalten werden kann (wie «Schweigen ist Gold, ausser in Polizeistationen», «Konfuzius sagt, weiser Mann fragt sich selbst, Dummkopf andere»), versammelt alle Verdächtigen in einem Raum und fängt den Schuldigen in der vorbereiteten Falle. Wie dann auch noch, ab 1944, der schwarze Chauffeur Birmingham als Trottel vom Dienst eine Standardrolle übernimmt, sind die besseren Zeiten von Charlie Chan – die er durchaus auch, etwa mit dem unbestritten besten Darsteller des Charlie Chan, Warner Oland (1880–1938), gesehen hat – endgültig vorbei.

Walt Vian

BERICHTE/KOMMENTARE

Vielseitiges und anregendes Angebot

6. Internationale Christliche Fernsehwoche in Stockholm

Auch wenn diese Tagung durch Empfänge und einen Ausflug nach Sigtuna aufgelockert wurde, war es doch ein wenig viel aufs mal. Während fünf Tagen haben die Teilnehmer rund 50 Fernsehsendungen von insgesamt 55 Stunden Dauer verfolgt. Immerhin hat der Schwedische Rundfunk in seinen bestens eingerichteten Räumen in Stockholm für eine ausgezeichnete technische Durchführung gesorgt, so dass man sich, auch was den zeitlichen Ablauf betrifft, nur lobenswert äussern kann.

Ungefähr 200 Delegierte, vornehmlich Fernsehredakteure, Produzenten und kirchliche Beauftragte aus 18 europäischen und einigen überseeischen Ländern verschafften sich einen Überblick über Fernsehproduktionen, die, entsprechend der Zielformulierung dieser ökumenischen Woche, «das Verhältnis von Gott und Mensch oder die sich daraus ergebenden zwischenmenschlichen Beziehungen» zum Thema haben sollten. Die beiden veranstaltenden Organisationen – die europäische Vereinigung der World Association for Christian Communication (WACC) und die internationale Vereinigung für Katholische Rundfunk- und Fernseharbeit (UNDA) – wünschten, dass «alle für den Wettbewerb eingereichten Programme Männer,