Zeitschrift: Zoom-Filmberater

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

Band: 32 (1980)

Heft: 9

Artikel: Antifaschistische Filmarbeit deutscher Emigranten (1933-1945) : II. Teil [Fortsetzung]

Autor: Gersch, Wolfgang

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-933068

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: 16.07.2025

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

Antifaschistische Filmarbeit deutscher Emigranten (1933–1945)

II. Teil

Schwierige Anläufe in Hollywood

Als 1936 in der UdSSR der antifaschistische Film *«Kämpfer»* herauskaum, hielt Arthur Pieck in der Moskauer «Deutschen Zentral-Zeitung» diese praktische Leistung dem mächtigen Produktionspotential Hollywoods entgegen, das fernab der wachsenden antifaschistischen Kulturfront stand, wenngleich viele amerikanische Filmleute sich ihr verpflichtet fühlten. Pieck belegte das mit einer Kundgebung von vierhundert prominenten Vertretern der Filmstadt: «Die versammelten Filmkünstler und Filmproduzenten äusserten ihre Sympathie für die verfolgten Opfer des Hitlerterrors. Aber es darf nicht bei Sympathiekundgebungen und Versammlungen bleiben. Die Waffe des Films selbst muss genutzt werden. Der starken antifaschistischen Buchproduktion muss die antifaschistische Filmproduktion folgen.» [1]

Doch es vergingen noch drei Jahre, bis Hollywood es wagte, einen ersten, den deutschen Faschismus direkt attackierenden Film auf den Markt zu bringen. Ein Dirigismus der amerikanischen Aussenpolitik ist ebenso wahrscheinlich wie die Furcht vor Protesten rechter Verbände und einer Ablehnung durch ein unvorbereitetes «deutschfreundliches» Publikum. Angesichts des innenpolitischen Klimas der Vereinigten Staaten – der «Neutralität» gegenüber Hitlerdeutschland, die von der Hearst-Presse gestützt wurde – schien die antifaschistische Thematik nicht opportun.

Die sich zuspitzenden Ereignisse in Europa und der damit einhergehende Stimmungswandel in der Bevölkerung führten dazu, dass 1939 die Studios ihre Zurückhaltung aufgaben und mit der Produktion antifaschistischer Filme begannen. Diese Aktivitäten stiessen nicht nur auf den Widerstand der nationalsozialistischen Diplomatie (und Hitler drohte Hollywood auf die blosse Ankündigung dieser Filme hin [2]), sondern auch auf mannigfache Schwierigkeiten im eigenen Land.

Die in die Geschichte als erster amerikanischer Antinazifilm eingegangene Warner-Brothers-Produktion *«Confessions of a Nazi Spy»* (1939) wurde heftig befehdet vom «German-American-Bund», der von dem Film als «fünfte Kolonne» des deutschen Faschismus entlarvt worden war. «Angesichts der leidenschaftlich geführten Diskussion um diesen Film wagte es 1939 kein anderes Studio, die brisante Thematik in so polemischer Form wieder aufzugreifen. Chaplin, der bereits an seinem Film «The Great Dictator» arbeitete, wurde von der amerikanischen Regierung bedeutet, ein solcher Film sei zur Zeit nicht erwünscht.» [3]

Wichtiges Indiz für politische Wirkungen der «frühen» amerikanischen Antinazifilme (1939 entstanden zwölf, die thematisch als solche gelten, und für 1940 wird ihre Zahl mit über dreissig angegeben) sind die Widerstände, auf die sie trafen und

---

[1] Arthur Pieck: «Kämpfer» im Kampf um Wahrheit. In: Deutsche Zentralzeitung, Moskau, 9. Juni 1936, Nr. 127, S. 3

[2] Vgl. Manfred Georg: Hollywood Now. In: Internationale Literatur, Moskau, Heft 6/1939, S. 147

[3] Hans C. Blumenberg: Hollywood und Hakenkreuz. In: Hollywood und die Nazis, hrsg. von der Arbeitsgemeinschaft Kino, Hamburg 1977, S. 6f.

die im September 1941 zu einer innenpolitischen Offensive führten, als ein vom Senat bestelltes Untersuchungskomitee unter dem Kongressabgeordneten Martin Dies gegen Hollywood ermittelte.
In Hollywood wurden Filmleute vernommen, die für Roosevelt und gegen den Faschismus eingetreten waren, und in Washington mussten sich auf einem Hearing die Chefs von Metro-Goldwyn-Mayer, 20th Century Fox, Warner Brothers und anderer Studios wegen des ohnehin späten Engagements verantworten, das als Kriegshetze diffamiert wurde. *Alexander Korda* sollte des Landes verwiesen werden, wegen «vorsätzlicher Propaganda», weil sein 1941 gedrehter Film *«That Hamilton Woman»,* den Walter Reisch und R. C. Sheriff geschrieben hatten, «völlig unmissverständliche Parallelen zwischen Napoleon und Hitler» zog.[4] (Der auch als «Lady Hamilton»/«Lord Nelsons letzte Liebe» betitelte Film versteckte in der romantischen Liebesgeschichte eine deutliche Absage an die «Neutralitätspolitik», verbunden mit der Aufforderung, gegen Napoleon/Hitler zu kämpfen.)
Das Komitee rügte die Stellung von Nichtamerikanern in der amerikanischen Filmproduktion, insbesondere die Beschäftigung von Emigranten. Dieser Ausfall bringt wohl am deutlichsten zum Ausdruck, was exilierte Künstler wider alle Beschränkungen, und so vereinzelt sie auch immer waren, im amerikanischen Film in Bewegung zu bringen vermochten. Angegriffen wurden, wie Salka Viertel mitteilte, vor allem *Fritz Langs* 1936 entstandener Film *«Fury»* (MGM) und *William Dieterles* Filme *«Blockade»* (1938, Walter Wanger Production) und *«Juarez»* (1939, Warner Brothers).[5]
«Fury» Langs erster Film in Amerika, opponierte gegen die Lynchjustiz und nahm mit der Darstellung eines faschistoiden Mobs auch die Ereignisse in Nazideutschland auf. *«Blockade»,* geschrieben von John Howard Lawson und in den Klischeebildern Hollywoods inszeniert, trat für das republikanische Spanien ein, ohne die Vorgänge beim Namen zu nennen. Der Film war erfolgreich. Dieterle gelang es – wie bei seinen bekannten biographischen Filmen über Pasteur, Zola, Ehrlich und Juarez – tradierte Abbildungsweisen im Sinne der Progressivität funktionieren zu lassen. «In den Dieterleschen Filmen», schrieb Brecht über die Biographien, «trat der historische Hintergrund nach vorne und stellte sich dem Publikum als Protagonist vor.»[6]
Aber ob *«Fury», «Blockade»* oder Dieterles *«The Life of Emile Zola»* (1937), der in einer Zeit des militantesten Antisemitismus die Dreyfusaffäre in das Zentrum der Handlung stellte: Die Filme sind nur mehr oder weniger deutliche Reflexe auf die zentralen, die Welt bedrohenden Zeitereignisse, die der amerikanische Film der dreissiger Jahre selbst nicht ins Bild brachte. Als die sowjetische Verfilmung von Friedrich Wolfs Bühnenstück *«Professor Mamlock»* (1938, Regie: Adolf Minkin und Herbert Rappaport) in den Vereinigten Staaten gezeigt wurde, kritisierte William Boehnel im «World Telegram» die Hollywood-Produzenten, die sich bisher unfähig gezeigt hätten, einen Film zu schaffen «so voller Empörung, Hohn und Verachtung gegen den Hitlerismus, wie es der Sowjet-Film ‹Professor Mamlock› ist.»[7]

Filme in der UdSSR

Unter den Kunstschaffenden, die in die Sowjetunion exilierten, waren nur wenige professionelle Filmleute. So blieb auch die Anzahl der Filme, die von Emigranten

---

[4] Zit. nach Hans Wegener und Michael Winkler: Walter Reisch. In: Deutsche Exilliteratur seit 1933. Hrsg. von John M. Spalek und Joseph Strelka, Bern 1976, S. 806

[5] Salka Viertel: Das unbelehrbare Herz, Hamburg und Düsseldorf 1970, S. 297

[6] Bertolt Brecht: Wilhelm Dieterles Galerie grosser bürgerlicher Figuren. In: Retrospektive 7, Dokumentation der 23. Internationalen Filmfestspiele, Berlin (West) 1973, S. 6

[7] William Böhnel, in: World Telegram. Zit. nach: Internationale Literatur, Moskau, Heft 4/1939, S. 157

Filme von William Dieterle (links) und Fritz Lang erregten den Unmut eines vom Senat bestellten Untersuchungskomitees, das gegen Hollywood ermittelte.

geschaffen wurden, niedrig. Es waren vor allem Vertreter des proletarischen Theaters, Mitglieder ehemaliger Agitpropgruppen, kommunistische Autoren, die sich jetzt dem Film zuwandten, um international wirksam mit der Siebenten Kunst zu kämpfen. So wirkten die deutschen Schauspieler *Heinrich Greif* und *Hans Klering* in zahlreichen sowjetischen Filmen mit, um – vor allem während des Krieges – durch die Darstellung von Faschisten den Faschismus zu entlarven.
Zur wichtigsten Produktionsbasis für die Emigranten wurde die Moskauer Meshrabpomfilm, die schon in den zwanziger Jahren als Partner der Firma Prometheus eng mit der proletarischen Filmbewegung in Deutschland zusammengearbeitet hatte. Das der Internationalen Arbeiterhilfe verbundene Studio hatte zudem Anfang der dreissiger Jahre progressive Künstler eingeladen, Filme in der UdSSR zu drehen. So begann 1931 der Theaterregisseur *Erwin Piscator* eine Adaption der Novelle *«Der Aufstand der Fischer von St. Barbara»* von Anna Seghers.
«Aufstand der Fischer» – Piscators erster und einziger Spielfilm – wurde zunächst mit einer deutschen Besetzung begonnen. Aber ein Atelierbrand, ungünstiges Wetter und die damit eintretenden Terminschwierigkeiten, vor allem für Paul Wegener, führten zum Abbruch der Dreharbeiten. Erst 1934, als Emigrant, konnte Piscator den Film – jetzt mit sowjetischen Schauspielern – fertigstellen. Piscator sagte später: «... Dieser Film wurde infolge unglücklicher Umstände erst fertig, als er längst überflüssig geworden war: Hitler hatte schneller gearbeitet.»[8] Doch damit unterschätzte der Regisseur die politische Funktion, die sein Film auch nach 1933 hatte, denn er plädiert für die Einheitsfront, die Hauptaufgabe auch im Kampf gegen den Faschismus.

---

[8] Erwin Piscator: Schriften, Bd. 2: Aufsätze, Reden, Gespräche, hrsg. von Ludwig Hoffmann, Berlin 1968, S. 288

Frei nach der Seghers-Novelle zeigt der Film die Zerstörung kleinbürgerlicher Illusionen, das Bündnis erbitterter, ausgebeuteter Kleinbürger mit revolutionären Arbeitern. Gleich einem Modell werden soziale Vorgänge im Vorfeld einer fiktiven Revolution durchgespielt: Streik und Streikbruch, aufständisches Matrosenproletariat und die Uneinigkeit der selbständigen kleinen Fischer, die vom Grossunternehmer ausgebeutet und manipuliert werden, der Terror des Militärs, revolutionäre Agitation, der endliche Aufstand der Unterdrückten.
Wenngleich dieser «Lehrfilm der Revolution» (Gregor/Patalas) diese Vorgänge nicht immer künstlerisch bewältigen kann, gewinnt er dominierend Überzeugungsfähigkeit und politische Verve, die mit Methoden sowjetischer Stummfilmkunst fundiert sind. Der soziale Prozess selbst wird zum Gegenstand der Darstellung – wie in Eisensteins Stummfilmen, die ihm freilich die Kraft authentischer Geschicklichkeit voraushaben. Auch Piscators Film basiert auf dem Abbild von Massen, die bis zu chorischer Artikulation gesteigert sind. Ihnen treten die Vertreter der Reaktion als Typen entgegen, und aus ihnen erwachsen ihre Protagonisten als sozial repräsentative Individualitäten, wie sie für die revolutionären Stummfilme charakteristisch waren. Ihr augenfälligster Einfluss wirkt sich in den Montagen aus, insbesondere in dem gewaltigen Begräbnis des ermordeten Revolutionärs und dem sich anschliessenden Aufstand der Fischer gegen das Militär. In dieser Apotheose erreicht der Film seinen künstlerischen Höhepunkt. Prägnante Detailbilder sind mit den Bewegungen der Massen zu einer grossen Montage verbunden, deren revolutionäre Ausdruckskraft dem historischen Mass des Geschehens entspricht.
Die Konsequenz, mit der Piscator Methoden und selbst Details des sowjetischen Stummfilms aufnahm, lässt sich nicht allein mit der frühen Konzipierung des Films erklären. Denn die Ästhetik des sowjetischen Films hatte doch auch Einfluss gehabt auf die Herausbildung des revolutionären Theaters in Deutschland, dessen Elemente und Methoden sich Anfang der dreissiger Jahre noch längst nicht verbraucht hatten. Methoden des Films integrierend, wahrte das epische Theater sie länger als der Film selbst. Und wie Brecht in seiner Exil-Dramatik mit der Montage operierte, als sie im Film als Kunstform schon an den Rand gedrückt war, so wandte Piscator, als er nun einen Film inszenieren konnte, die beim Film studierten Mittel auf den Film an – unbeeinflusst von ökonomischen Zwängen, unbeeindruckt von neuen Entwicklungen im Film.
Piscators «Aufstand der Fischer» zeugt von dem Willen, an den grossen Entwürfen der revolutionären deutschen Kunst festzuhalten, die in der Praxis und Theorie von Brecht, Piscator, Hanns Eisler und Walter Benjamin ihren höchsten Standard erreicht hatte. Er war auf den operativen Eingriff, auf den Umsturz der Gesellschaft gerichtet. An einen schnellen Zusammenbruch des Hitler-Regimes zunächst glaubend, verfolgten diese Künstler und Theoretiker konsequent die in Deutschland aufgebaute Ästhetik, um dann mit diesem höchstentwickelten künstlerischen Standard wieder präsent sein zu können. Modifikationen dieser Ästhetik zeichneten sich in der zweiten Hälfte der dreissiger Jahre ab, als die Hoffnungen auf ein schnelles Ende der Naziherrschaft schwanden und sich die Emigranten auf ein längerwährendes Exil einrichten mussten.
Die unmittelbare politische Funktion, die «Aufstand der Fischer» im Jahr seiner Uraufführung hatte, bekräftigte Hugo Huppert, als er schrieb: «Die Geschichte unserer Tage, der revolutionäre Sturm in Spanien, hat die ‹künstlerische Freiheit› Piscators, der dem Schluss der Segherschen Novelle eine optimistische Wendung gab, vollauf gerechtfertigt».[9]
Die Konsequenz des Films ist darüberhinaus ein Beleg für die Produktionsbedingungen, wie sie nur die Sowjetunion geboten hat. Das gilt ebenso für den Film *«Kämpfer»* (1936), der gleichfalls bei der Meshrabpomfilm entstand, geschrieben

---

[9] Hugo Huppert, in: Deutsche Zentralzeitung, Moskau, 12. Oktober 1934

und inszeniert von dem kommunistischen Schauspieler, Autor und Theaterregisseur *Gustav von Wangenheim,* der in der deutschen proletarischen Theaterbewegung Bedeutendes geleistet hatte. Die Anregung, einen Film über den Reichstagsbrandprozess zu machen, ging von Alfred Kurella aus, der damals zu den engsten Mitarbeitern Georgi Dimitroffs gehörte. Ein Dokumentarfilm war vorgesehen über die erste Niederlage der Faschisten: Dimitroffs mutiges Auftreten vor dem Leipziger Gericht und die internationale Solidarität vereitelten den Plan der Nazis, mit der von ihnen selbst inszenierten Brandstiftung die internationale kommunistische Bewegung zu belasten. Das Dokumentarfilmmaterial über die Ereignisse reichte aber nicht aus. Wangenheim konzipierte einen Spielfilm, der nicht den Prozess rekonstruiert, sondern seine Auswirkungen auf den antifaschistischen Kampf in Deutschland zeigt und dabei Dimitroffs Auftreten vor dem Reichsgericht und Dokumente der Solidarität in die Spielhandlung einmontiert.

«Kämpfer» als klassisches Beispiel des «Exil-Films»

Zusammen mit vielen anderen Emigranten drehte Wangenheim den ersten unmittelbar gegen den Hitlerfaschismus gerichteten Film. Die Schauspieler Heinrich Greif und Robert Trösch, die in die Schweiz exiliert waren, kamen nach Moskau, um Rollen zu übernehmen. Alexander Granach kam aus Polen. Lotte Loebinger lebte bereits in der Sowjetunion, ebenso Curt Trepte und Fritz Erpenbeck. Ernst Busch, der sich zu Schallplattenaufnahmen in Moskau aufhielt, spielte mit. Viele Rollen wurden mit Emigranten der proletarischen Agitpropgruppen besetzt, und es spielten Emigranten mit, die nie zuvor als Darsteller agiert hatten.
Dimitroffs Anklagen vor dem Reichsgericht waren als zentrale Bilder des Films vorgesehen. Ausser wenigen Filmmetern vom Sitzungssaal lagen Dokumentaraufnahmen nicht vor. Dimitroff erklärte sich bereit, einige Passagen seiner Reden vor der Kamera in Moskau zu wiederholen. Und Henri Barbusse sprach im Atelier der Meshrabpomfilm noch einmal einen Abschnitt seiner Pariser Rede, die zur Befreiung Dimitroffs aufrief. Sehr gefördert wurde der Film von Maxim Gorki: «Von allen Manuskripten, die ich gelesen habe – und ich lese in letzter Zeit sehr viele –, ist dies das erste, das mich wirklich gepackt hat».[10)]
Wangenheim gelang es, individuelle Vorgänge und Zeitgeschehen direkt aufeinander zu beziehen. Vom proletarischen Theater brachte er den Sinn für die montagebetonte operative Form mit, die den Film letztlich bestimmt. Als Filmregisseur debutierend, vermochte er für die Spielweise keine künstlerische Einheit zu erreichen, worin freilich auch ein besonderer Reiz des Films liegt: Er dokumentiert, dass sich Professionals, Agitpropspieler und Laien zusammenfanden, um einen Film gegen den Faschismus zu machen. Überwiegend von Emigranten geschaffen und gespielt, ist «Kämpfer» zum klassischen Beispiel des «Exil-Films» geworden.
Plakative, unglaubhafte Elemente in der Alltagsebene – der Kampf gegen die Nazis in einer Kleinstadt – sind nicht nur als künstlerische Schwächen zu sehen, sondern auch als eine Hoffnung vieler politischer Emigranten auf einen breiten antifaschistischen Widerstandskampf in Deutschland. Seine Aktionsmöglichkeiten und seine Weite wurden überschätzt.
«Kämpfer» lief erfolgreich in der Sowjetunion und im Ausland. Für seine politische Wirkung soll ein Brief zitiert werden, den der gleichfalls exilierte Filmregisseur Max Ophüls an Wangenheim schrieb: «Die aus Deutschland emigrierte Literatur hat schon lange Stellung genommen. Dem Film fällt es schwerer. Es gibt für ihn, mit Ausnahme der Sowjetunion, noch keinen ‹Verleger›. Der internationale Produzent geht jedem politischen Bekenntnis ängstlich aus dem Weg. Wir wollen nicht ungerecht sein, vielleicht zwingen ihn Zensur, Gefahr diplomatischer Verwicklung, die

---

[10)] Nach einer stenographischen Aufzeichnung von Alfred Kurella, Zit. nach: Junge Welt, Berlin, 30.3.1963

eingegrenzten Bestimmungen für Arbeitserlaubnis dazu. Von allen diesen Dingen sind Sie unabhängig... Sie haben etwas zustande gebracht, wofür ihnen die grosse Einheitsfront der Filmschaffenden, die vom Nationalsozialismus über Deutschlands Grenzen gehauen wurden, dankbar sein muss und eines Tages dankbar sein wird. Sie haben als Erster deren Ehre gerettet.»[11)]

Wirkungsvoller noch war die 1938 entstandene Adaption des *«Professor Mamlock»* von Friedrich Wolf, der am Szenarium mitarbeitete. Das 1933 geschriebene Stück hatte vor neutralen Haltungen in westlichen Ländern warnen sollen. Die Entwicklung seitdem, gesteigerter Terror in Hitlerdeutschland, die zunehmende Kriegsgefahr, erforderten eine verschärfte Darstellung. Wolf gab manche differenzierten Figurenkonstellationen preis, die zum Erfolg seines Stückes beigetragen hatten. Er erweiterte den Stoff, indem er die im Stück nur angedeutete antifaschistische Alternative durch Aktionen einer kommunistischen Widerstandsgruppe ausbaute. Die Tragödie des bürgerlichen Demokraten Mamlock, die vom faschistischen Antisemitismus ausgelöst wird, bezog Wolf in die Klassenkämpfe unmittelbar ein.

Der Film wurde von dem österreichischen Regisseur *Herbert Rappaport* inszeniert, der Ende der zwanziger Jahre in Deutschland gearbeitet hatte (als Mitarbeiter von G. W. Pabst) und der über westliche Länder in die UdSSR emigriert war. Er suchte eine ereignishafte, auf eine einfache, aber klare Identifikation gerichtete Vermittlung. Das entsprach der Wolfschen Vorlage, führte aber mit den eingebrachten Zuspitzungen auch zu pathetischen Sequenzen, die heute überzogen wirken, die aber damals zu der grossen Wirkung beigetragen haben mögen, die der Film in der Sowjetunion, den USA, in Frankreich, Spanien, Mexiko, England und anderen Ländern hatte. Er wurde zu einer der letzten weltumspannenden Aktionen der antifaschistischen Front vor Ausbruch des Zweiten Weltkrieges. Wolfgang Gersch

(Schluss in der nächsten Nummer)

[11)] Max Ophüls: Der Dimitroff-Film «Kämpfer», in: Das Wort, Moskau, Heft 1/1936, S. 96

Impulsnachmittag «Cinéma mort ou vif?»

ajm. Am Impulsnachmittag der Schweizerischen Arbeitsgemeinschaft Jugend und Massenmedien (AJM) am 31. Mai 1980 in der Kantonsschule Rämibühl, Zürich, wird zunächst Urs Grafs medienkritischer Film «Cinéma mort ou vif?» vorgeführt. Anschliessend soll erarbeitet werden, auf welche Weise der Film im film- und medienkundlichen Unterricht eingesetzt werden kann. Der Impulsnachmittag hat auch die Zielsetzung, den Schweizerfilm intensiver in den film- und medienkundlichen Unterricht einzubeziehen. Leitung: Urs Graf, Filmmacher, und Dr. Victor Sidler, Mittelschullehrer. Das Programm ist zu beziehen bei: AJM, Postfach 224, 8022 Zürich, Tel. 01/242 18 96.

Massenmedien und Familie – Tagung zum Welttag der Kommunikationsmittel 1980

KAS. «Massenmedien im Lebensfeld der Familie» lautet das Motto einer Tagung der Katholischen Akademie Schwerte aus Anlass des Welttages der Kommunikationsmittel 1980, die vom 16. bis 18. Mai stattfindet. Zur Einführung wird der Film «Network» von Sidney Lumet vorgeführt. Referate halten Ferdinand Brüngel, Bochum, Prof. Eckart Pankoke, Essen, und Prof. Michael Schmolke, Salzburg. Tagungsleiter ist Johannes Horstmann, Schwerte. Das Programm ist erhältlich bei: Kath. Akademie Schwerte, Bergerhof 24, D-5840 Schwerte/Ruhr 1, Tel. 02304/4951.