

**Zeitschrift:** Zoom : Zeitschrift für Film  
**Herausgeber:** Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst  
**Band:** 42 (1990)  
**Heft:** 23  
  
**Rubrik:** Medien

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **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. [Voir Informations légales.](#)

### **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. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 11.05.2025

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

### Filmkritische Offenbarungseide

Norbert Grob, Karl Prümm (Hrsg.): «Die Macht der Filmkritik – Positionen und Kontroversen», München 1990, Edition text + kritik, 254 Seiten, illustriert, Fr. 36.50

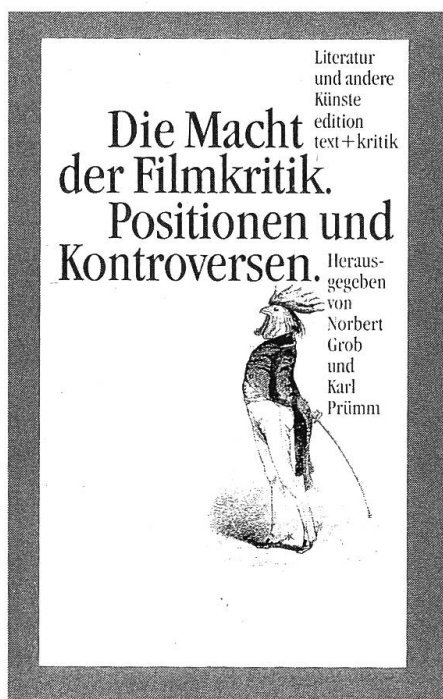
THOMAS  
ALLENBACH

Wer hat sich nicht schon über Filmkritiker und -kritikerinnen geärgert? Wer hat, im Gegenteil, beim Lesen einer Filmkritik nicht schon eine, je nach Temperament, intellektuelle oder gar seelische Verwandtschaft mit der Autorin oder dem Autoren empfunden? Wer hat sich deshalb nicht schon verärgert oder erfreut gefragt: Weshalb schreiben die Kritiker und Kritikerinnen so, wie sie schreiben? An wen denken sie dabei? Woher nehmen sie ihre Massstäbe? Womit legitimieren sie ihr Tun?

Fragen über Fragen, die von den jeweiligen Kritiken beinahe immer aufgeworfen, kaum jemals aber beantwortet werden. Selten nämlich werden die kritisch-theoretischen Prämissen ihrer Verfasser und Verfasserinnen transparent. Wer sich darüber informieren und vielleicht zusätzlich noch Einblick in die Arbeitsmethoden der Kritiker und Kritikerinnen gewinnen wollte, wurde bislang vor zeitraubende Arbeit gestellt: In den verschiedensten Zeitungen und Zeitschriften musste dazu Material zusammengesucht werden.

In übersichtlicher und prägnanter Form gibt nun die von

Norbert Grob und Karl Prümm herausgegebene Dokumentation «Die Macht der Filmkritik. Positionen und Kontroversen» Auskunft über theoretische Positionen und Einblick in die Arbeitsweise namhafter Kritiker und Kritikerinnen. Frieda Grafe, Dietrich Kuhlbrodt, Wolf Don-



ner, Gertrud Koch, Karsen Witte, Claudius Seidl, Andreas Kilb und Norbert Grob wurden 1989 von der Freien Universität Berlin zu einer Ringvorlesung eingeladen. In ihren Referaten waren sie gehalten, sozusagen

ihren filmkritischen Offenbarungseid abzulegen und anhand eines von ihnen ausgewählten Films ihre theoretische Position zu konkretisieren.

«Die Geschichte der Filmkritik ist eine Geschichte der Kontroversen», schreiben die Herausgeber in ihrem Vorwort. Den Beweis dafür liefern nicht nur die der Selbstpräsentation der Filmkritik vorangestellten historischen Abrisse über die Geschichte der deutschen Filmkritik, deutlich wird dieser Befund auch in den Positionen der referierenden Kritiker und Kritikerinnen. Zwei Parteien stehen sich in der auch als Generationenkonflikt deklarierten, aktuellen filmkritischen Kontroverse gegenüber: Auf der einen Seite vertreten Karsten Witte und Gertrud Koch die Position der «kritischen Kritik» in der Tradition der Frankfurter Schule, auf der anderen Seite sind es vor allem Claudius Seidl und Andreas Kilb, die, in geistiger Verwandtschaft mit Barthes und Foucault, für die «wilde Kritik» eintreten.

Für Koch und Witte ist der Paradigmenwechsel in der Filmkritik Folge einer allgemeinen Krise der Kulturkritik, ja des kritischen Bewusstseins überhaupt. Sie beharren auf dem Prinzip Aufklärung, auf dem kritischen Diskurs als einer Verbindung von «höchster Intellektualität und äusserster Sinnlichkeit». Der «neuen» Kritik werfen sie theorielose «Augenliebhaberei» vor, die «neuen» Kritiker und Kritikerinnen betrachten sie nicht mehr als Mittler und Mittlerinnen zwischen Film und Publikum, sondern als «Ich-Agen-

ten», die sich selber zum medialen Ereignis erklären.

Diesen Vorwürfen halten die kritisierten Kilb und Seidl ihre Publikumsnähe entgegen: Sie suchen den unverstellten, momentanen Zugang zum Ereignis Film, sie vertrauen auf eine emphatische Schreibweise, sie wollen erzählen, nicht einfach benennen. Das Wesentliche am Kino lässt sich ihrer Meinung nach durch Abstraktion nicht fassen. «Ein wichtiges Merkmal meiner Arbeit als Filmkritiker besteht darin», so Andreas Kilb, «dass ich die Zeitung nicht mit einem Hörsaal verwechsle.»

Diese bisweilen polemisch zugespitzte Kontroverse bildet das Herzstück der Dokumentation, deren Ziel es nach den Worten der Herausgeber ist, «filmkritische Praxis und filmkritisches

Selbstverständnis zu präsentieren und dokumentieren».

Eine einleitende systematische Betrachtung von Karl Prümm zu Grundproblemen der Filmkritik («Filmkritik als Medientransfer») sowie eine abschliessende ausführliche Bibliographie, wie man sie bisher schmerzlich vermissen musste, bilden zusammen mit den historischen Analysen einen informativen Rahmen. Dieser macht es möglich, die Selbstverständnisdebatte in einen weiteren Kontext zu stellen. Dadurch wird nicht nur der Gebrauchswert dieses Arbeitsbuches erhöht, an Konturen gewinnt ebenfalls die aktuelle Kontroverse – auch in dem Sinne, dass jede noch so «neue» Auseinandersetzung ihre historischen Vorbilder hat. ■■■

macht, ist ein Ansatz, der sich nicht mit einer platten Chronologie der Filme begnügt, sondern das Genre in seiner ganzen gesellschaftlichen Tragweite darzustellen versucht und aufzeigt, wie stark auch die scheinbar statische «Philosophie» des pornografischen Filmes dem geschichtlichen Wandel unterworfen ist.

Der Pornofilm besitzt demnach eine «Qualität» jenseits formal ästhetischer Kategorien, weil er Teil eines kulturellen Regelsystems ist, in dem es stark um das Spannungsverhältnis zwischen zeigen – verstecken, Moralvorstellungen verteidigen oder brechen geht und hier ein Diskurs entsteht, an dem man Funktionsweisen des gesellschaftlichen Umgangs ablesen bzw. aufzeigen kann, was eine herkömmliche Filmkritik oftmals nicht mehr zu leisten bereit ist.

Was Seesslen versucht, ist diese Filmgattung aus dem Dunkel dumpfer Spekulation (in dessen Schatten sich die «Perversion» dann erst so richtig auszubreiten beginnt) herauszuziehen, in einen geschichtshistorischen Rahmen zu stellen und so vielleicht eine Erklärung für sein Fazit, dass «die Geschichte des pornografischen Filmes ein Kapitel aus der Geschichte der Unmöglichkeit der Liebe im Abendland sei», liefern kann. Nachdem sich der Autor anhand vier verschiedener Pornostreifen («Salon d'Amour», «Busen-Orgie», «Die Sexwaldklinik», «Foxy Lady 2») empirisch beschreibend dem Gegenstand seiner Untersuchung angenähert hat, bietet der Hauptteil des Buches dann einen Überblick über die Entwicklungslinien des pornografischen Kinos seit 1896, als unter dem Titel «Le Bain» in Frankreich der erste (heute verschollene) Film mit erotischen Szenen entstand. Frappierend

## Geschichte eines verpönten Genres

Georg Seesslen: «Der pornografische Film. Von den Anfängen bis zur Gegenwart». Frankfurt a. M., Berlin, 1990, Ullstein Verlag, 430 Seiten, Fr. 46,10.

BENEDICT  
EPPENBERGER

Die 1987 von Alice Schwarzer initiierte «PorNO» Debatte führte auch hierzulande zu einigen Auseinandersetzungen für und wider die Pornografie und es wurde über einen Gesetzesentwurf gesprochen, der es Frauen ermöglichen sollte, gegen gewalttätig-frauenfeindliche pornografische Darstellung in Bild und Wort vorgehen zu können.

Dass die ganze Diskussion ziemlich unbefriedigend verlief,

mag nicht zuletzt auch daran gelegen haben, dass es bis dato keine wirklich ernsthafte Aufarbeitung der Geschichte von Pornografie in Film, Video und all den unzähligen Sexpublikationen gegeben hatte.

Georg Seesslen hat nun den lobenswerten Versuch unternommen, das Genre des pornografischen Films zu durchleuchten und etwas Systematik in diesen von falschen Vorstellungen und Vorurteilen geprägten Sumpf zu bringen.

Was das Buch auch für Kreise jenseits filmhistorisch interessierter Leser so bereichernd

bleibt, wie stark sich der Porno in seiner 90jährigen Geschichte, auf der Grundlage der engen Verflechtung von Ökonomie und Sexualität, seine Form immer wieder ungeniert opportunistisch den Produktionsbedingungen und der Art von Angebot und Nachfrage angepasst hat und selbst der ständige Kampf um Liberalisierung und gegen die staatliche Repression in den Dienst der Eigenwerbung stellt.

Dass es, seit es den Film gibt, in der Illegalität immer schon auch einen pornografischen Film gegeben hat (selbst in den verschnarchten fünfziger Jahren, als im «echten» Film ein Telefongespräch zwischen Doris Day und Rock Hudson als erotische Sensation gewertet werden konnte), darf als bekannt vorausgesetzt werden, wie aber dieses Filmgenre über seine amateurhaften Anfänge hinaus zu einer marktrelevanten Industrie gedeihen konnte und sich über die «Sexualisierung» der Wahrnehmung weiterer Gesellschaftskreise auch neue Zuschauerschichten ansprechen konnte, solche Aspekte ausgeleuchtet zu haben, macht die grosse Qualität dieser Arbeit aus, die ohne weiteres in eine Reihe neuer kultur- und mentalitätsgeschichtlicher Untersuchungen gestellt werden kann.

Natürlich wird in diesem Rahmen auch von der Beschränktheit der Form des Pornos gesprochen, von der Unerträglichkeit der Dialoge, den grauenhaften inszenatorischen Mängeln und der schieren Unmöglichkeit der Gattung, etwas, das über die reine Abbildung des Aktes hinausgeht zu erzählen (der Autor zählt dann doch Beispiele einer Reihe von «Qualitätspornos» auf, die solche Versuche unternehmen).

Doch macht sich Seesslen im letzten Abschnitt seines Buches («Die moralische Reaktion»)

keine Illusion darüber, dass es sich hier um Nebensächlichkeiten handelt und dass der berechtigte Protest gegen die in den achtziger Jahren zunehmend primitiv gewalttätigen Pornos nur noch ein Schattengeflecht darstellt, dass es zwischen Staat und Pornoindustrie ein sensibles Duldungsverhältnis gibt, in dem eine Branche wie die Sexindu-

strie, die wie in den USA jährlich fast dreizehn Milliarden Dollar umsetzt, ganz gewiss nie Gefahr läuft, vom Gesetzgeber verboten zu werden.

Hier täte etwas mehr Geschichtsbewusstsein und etwas weniger Naivität ganz gut – und als Grundstein sei Georg Seesslens Buch empfohlen. ■■■

## Abschied vom Zelluloid?

Kay Hoffmann: «Am Ende Video – Video am Ende?» Aspekte der Elektronisierung der Spielfilmproduktion, Medienwissenschaft Band 4; Berlin 1990, Verlag Edition Sigma, 331 Seiten mit Illustrationen, Fr. 39.–.

JUDITH WALDNER

«Wir stehen am Anfang von etwas, das die Industrielle Revolution wie einen «provinziellen» Vorgang aussehen lässt. Ich sehe eine Revolution im Kommunikationsbereich voraus – im Bereich des Films, der Kunst und der Musik, der digitalen Elektronik, der Satelliten. Etwas, was die grossen Filmregisseure das glauben machen wird, was sie für unmöglich hielten.» Diese euphorischen Worte äusserte Francis Ford Coppola anlässlich der Oscarverleihung 1979, bei der Propagierung seiner Idee eines «electronic cinema». Coppola glaubte, mittels Einsatz des Computers – auf all den verschiedenen Ebenen der Spielfilmproduktion – unabhängiger arbeiten zu können. Seine Idee löste eine breite Diskussion um die Zukunft des Kinos aus und bildet den Ausgangspunkt zu Kay Hoffmanns Untersuchungen über die Aspekte der Elektronisierung des Spielfilms.

Steht bei zahlreichen Untersuchungen und Publikationen zu

den audiovisuellen Medien der Softwarebereich im Vordergrund, beleuchtet Hoffmann das Thema von einer anderen Seite: Er konzentriert sich in erster Linie auf den Hardwarebereich. Bei der Entwicklung und Einführung von Video (aber auch von Film und Fernsehen) war die Hardware, deren Invention und Verkauf (also wirtschaftliche Interessen), entscheidender Impuls. Inhalte waren in den Anfangszeiten aller audiovisuellen Medien sekundär.

### Geschichte der audiovisuellen Medien

In einem ersten Teil seines Buches «Video am Ende – am Ende Video?» zeichnet Hoffmann die Geschichte der drei audiovisuellen Medien Film, Fernsehen und Video nach, zeigt deren technische Entwicklung, deren Durchsetzung und soziale Aneignung. Analysiert werden vor allem diejenigen historischen Abschnitte, bei denen neue Techniken zur Anwendung kamen. Die Filmgeschichte wird anhand der Entwicklung in den USA aufgezeigt,

zum einen weil sich dort Tendenzen deutlicher zeigen als anderswo, zum anderen weil die Majors die audiovisuellen Unterhaltungsmedien massgeblich bestimmen. Die Fernsehgeschichte ist in der BRD, einem Land mit einem öffentlich-rechtlichen TV-System, angesiedelt, die Videogeschichte ebenfalls.

Beginnend mit der Filmgeschichte zeigt Hoffmann auf, dass die Entwicklung aller audiovisuellen Medien nie auf die Entdeckung von Einzelpersonen zurückzuführen ist, vielmehr erfolgte diese jeweils in verschiedenen Ländern praktisch gleichzeitig. Alle drei, Film, Fernsehen und Video also, sind im Grunde Produkte der Industrialisierung und an sich symptomatisch für diese Entwicklung: «Das Kino schuf Unterhaltung für die Massen in den Städten, das Fernsehen steht für Individualisierung, und Video schliesslich für eine scheinbare Selbstbestimmung innerhalb der elektronischen Kommunikationsgesellschaft. (...) Verbunden sind die audiovisuellen Medien zugleich mit einer Loslösung der Kunst vom in-

dividuellen Produzenten, dem Künstler, hin zu einer arbeitsteiligen, hochspezialisierten Produktion.»

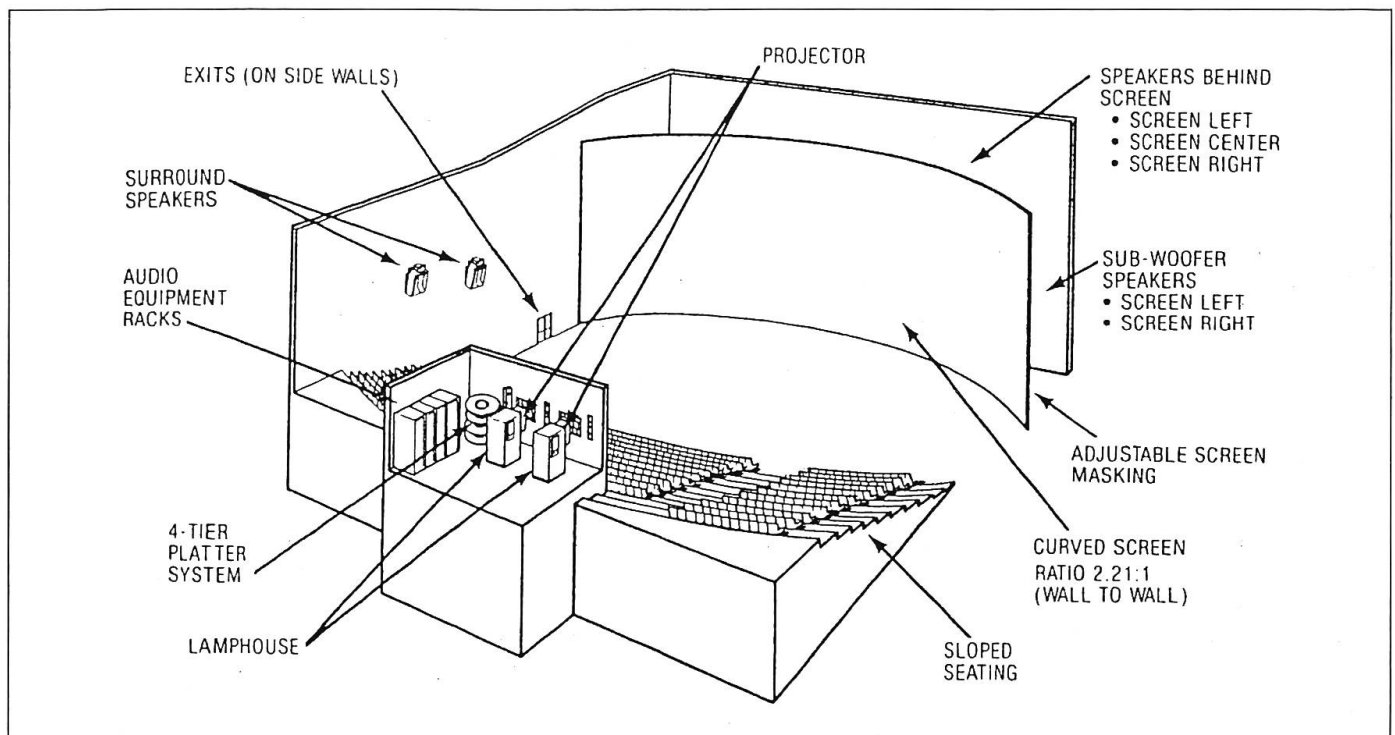
«Video am Ende – Am Ende Video?» bietet eine Fülle fundierter, interessanter Informationen. An sich sehr verständlich formuliert, eignet sich das Buch allerdings kaum zur «leichten» Lektüre, eine Dissertation liegt ihm zugrunde. Somit mag es einigen Leserinnen und Lesern als «trocken-wissenschaftlich» erscheinen; tatsächlich sind längere Strecken sehr ausführlichen Beschreibungen von technischen Novitäten gewidmet, die nicht direkt in einen gesellschaftlichen Zusammenhang gestellt werden. Und das vermag wohl nicht jedermann zu fesseln. Doch ist das Buch sehr leserfreundlich und übersichtlich in relativ kurze Kapitel eingeteilt, so dass der oder die am Detail nicht Interessierte die zusammenfassenden und Zusammenhänge aufzeigenden Kapitel leicht auffindet. Hoffmann zitiert etliche namhafte Kommunikationsforscher, meist in englischer Originalsprache. Obwohl diese Zitate ohne Über-

setzung bleiben, bieten sie den des Englischen nicht kundigen Leserinnen und Lesern kaum ein Hindernis, bleibt doch der Text auch ohne sie verständlich.

## Realisierbarkeit der Elektronisierung

Zum Einfluss des Mediums Video auf die Spielfilmproduktion, -distribution und -rezeption kommt Hoffmann nach den historischen Aspekten. Fragen nach der Realisierbarkeit der Elektronisierung des Spielfilms und wie weit sich diese allenfalls bereits durchgesetzt hat, werden aufgeworfen und beantwortet. Hoffmanns Schlüsse können an dieser Stelle nur kurz skizziert werden. Er zeigt auf, dass das Kino – im Gegensatz zu pessimistischen Prognosen – weiterhin eine wichtige Funktion erfüllt und erfüllen wird, zum einen als Initialzündung der Spielfilm-Verwertung und zum anderen auch als Ort einer sozialen Begegnung. Video hat dem Kino

**Optimal eingerichtetes Showscan-Kino.**



insgesamt weniger geschadet als die Etablierung des Fernsehens in den sechziger Jahren.

Als Produktionsmedium für den Spielfilm spielt die Video-Technologie erstaunlicherweise kaum eine Rolle, da sie nicht an den Standard des Films herankommt und sich auch die Idee, mit Video könne preisgünstiger produziert werden, als irrig erwiesen hat. Dies wird sich auch mit HDTV nicht ändern. Im Bereich der Spielfilmproduktion wird Video heute hauptsächlich als ergänzende Technik verwendet, meist bei der Nachbearbeitung (z. B. Schnitt, Bildkorrektur, Computeranimation), Ausgangsmaterial bleibt nach wie vor Film.

Ganz anders sieht die Entwicklung im Bereich der Spielfilm-Distribution aus, indem Video im Sinn einer gezielten Vermarktung des «Produktes Spielfilm» genutzt wird. Die Videoauswertung eines Films ist heute bei vielen Produktionen fest im Auswertungsplan integriert. Abschied von Zelluloid nimmt also eher die Rezipienten- denn die Produzentenseite.

### Videorezeption

Neben diesen hier rudimentär zusammengefassten Punkten führt Hoffmann aus, dass die eigentliche Qualität des Mediums Video (wie Bildung mit Hilfe von Videokassetten, andere Filmrezeption durch die Möglichkeit von Zeitlupe, Wiederholungen etc.) von Benutzerinnen und Benutzern selten genutzt wird. Video als Träger anderer Inhalte und eines aktiven Umgangs mit dem Medium muss, so meint Hoffmann, als abgeschlossenes Kapitel der Videogeschichte betrachtet werden. Letztlich verstärkt Video die Funktion des Fernsehens, indem es überwiegend für medial vermittelte Unterhaltung genutzt

wird. Allerdings sind Rezipientinnen und Rezipienten nicht wie beim Fernsehen an ein mehr oder weniger einheitliches Programm gebunden, so dass man Video durchaus zuschreiben kann, es verliere als Medium den integrierenden Charakter für die Gesellschaft, die durch dessen Nutzung in «Teilöffentlichkeiten» zerfalle.

Schliesslich kristallisiert sich in Hoffmanns Buch heraus, dass die Videorezeption kaum mehr auf Interesse stossen dürfte, wenn eine Versorgung mit Spiel-

filmunterhaltung über andere, kostengünstigere Medien möglich ist. So wurde beispielsweise in Italien, wo seit 1976 private Fernsehsender auf lokaler Ebene zugelassen sind, vor vier Jahren die niedrigste «Videorecorder-Dichte» Europas festgestellt. «Video kann sich langfristig als Übergangs-Medium erweisen, das eine wichtige Funktion beim Einstieg in die Digitalisierung spielte, (...) und durch computerisierte Bildbearbeitung und digitalisierte Abspielgeräte ersetzt werden wird.» ■■■

## Zur Mediennutzung der Urner Kinder

*Reto Stadler: «Massenmedien bei Kindern und Jugendlichen auf dem Lande. Eine repräsentative Umfrage bei 12- und 15jährigen im Kanton Uri». Dissertation Zürich 1989. 390 Seiten, 229 Tabellen, Fr. 25.-. Zu beziehen bei: Seminar für Publizistikwissenschaft, Kurvenstrasse 17, Postfach 201, 8035 Zürich. Tel. 01/361 50 14.*

### U R B A N Z E H N D E R

Der ehemalige Lehrer Reto Stadler legt in seiner Zürcher Dissertation die Ergebnisse einer Umfrage an 643 Schülern und Schülerinnen im Alter von zwölf und fünfzehn Jahren im Kanton Uri vor. Eine repräsentative Anzahl von Klassen der Primar-, Real-, Sekundarschule und des Gymnasiums wurde mit Hilfe eines umfangreichen standardisierten Fragebogens erfasst und untersucht.

Untersuchungsziel war es, «den Stellenwert von Massenmedien im Leben Heranwachsender im ländlichen Raum aufzuzeigen», also Verbreitung, Nutzung und Funktionen von Buch, Fernsehen, Video, Radio, Platten, Walkman, Zeitung, Zeit-

schrift, Comics, Kino und Computer zu untersuchen. Überprüft wurden die Ergebnisse auf dem Hintergrund der «Kultivierungshypothese» und der «Wissensklufthypothese» Mit der ersteren ist Gerbners «enculturation» angesprochen und die Frage nach dem Einfluss des Fernsehens auf individuelle Einstellungen. Die Wissensklufthypothese geht mit der Zürcher Medienpädagogik davon aus, dass Lesen die Basis einer allgemeinen Medienkompetenz bilde und dass Unterprivilegierung mit geringerer Nutzung der Printmedien einhergeht.

Aus der vorliegenden Arbeit lassen sich viele aussagekräftige Daten herauslesen. Die zahlreichen Tabellen machen interessante Tendenzen sichtbar, bestätigen schon lange Vermutetes

oder zwingen zu neuen Einsichten. Beispiele: Printmedien, Tonträger, Computer und Telebeziehungsweise Videotext erobern den Jugendmarkt von der Oberschicht her, Video und TV-Spiele eher von der Unterschicht. Von der Ober- zur Unterschicht steigt der Fernsehkonsum von 104 auf 131 Minuten täglich, Gymnasiasten nutzen das Fernsehen deutlich unter dem Durchschnitt. – Die Sättigungsgrenze ist im Bereich von Fernsehen, Radio, Zeitung und Kassettenrecorder praktisch erreicht; Mädchen besitzen durchwegs weniger eigene Geräte als Knaben und lesen dafür mehr.

Die Fünfzehnjährigen wenden sich vermehrt den auditiven Medien zu, sie besitzen aber auch mehr Bücher und Heftli als die Jüngeren. Am meisten Zeit zum Lesen bringen die Sechstklässler auf (44 Minuten). Stadler ermittelt eine tägliche Konsumationszeit für Medien von fünf Stunden und elf Minuten. Die in einigen Untersuchungen festgestellte Tendenz zu geringerem Fernsehkonsum wird in dieser Arbeit nicht bestätigt.

### **Mediennutzung in Stadt und Land**

Stadler stellt eine erstaunliche Übereinstimmung der Konsumzeiten von Fernsehen und Zeitung mit jenen einer anderen Zürcher Untersuchung von 1976 fest. Hingegen hören die Urner Jugendlichen heute viel mehr Radio und Tonträger als die Zürcher vor 14 Jahren. Das dürfte vor allem auf neue Trends bei den Radiosendern und auf das grosse Angebot an Geräten und Tonträgern zurückzuführen sein. Mit zunehmendem Alter steigt der Musikkonsum deutlich an: Musik dient der Stimmungskontrolle und der Gruppenidentifikation.

Bei der Lektüre solcher Fest-

stellungen wünschte man sich, dass vergleichbare Erhebungen öfters zeitgleich in mehreren Regionen und zeitverschoben innerhalb von Regionen gemacht würden.

Die Interpretationen der Einzelergebnisse lesen sich meistens leicht und sind einsichtig. Doch wird nicht immer klar, auf welche Fragenbogen-Punkte sich ein Kapitel bezieht. Der Zusammenhang zwischen ähnlichen Punkten oder ähnlichen Kapiteln wird nicht hergestellt. Und so ist beim Lesen oft nicht klar, ob die Erkenntnisse nun aus den Umfragezahlen herausinterpretiert, durch theoretische (Vor-)Überlegungen des Autors entwickelt oder lediglich durch Zitate wissenschaftlicher Autoritäten herbeigezaubert sind.

### **Die trennende Funktion von Büchern ...**

Zu den Hypothesen stellt Stadler im Schlusskapitel fest, Leseförderung sei nötig wegen der Verknüpfung sozialer Benachteiligung mit Buchferne (Seite 326). Als Pädagoge stelle ich mich sehr hinter diese Meinung.

Bloss: Das ist eine Binsenwahrheit. Breites Interesse, gutes Informationsverhalten und ein weiter Wissenshorizont werden seit Jahrhunderten durch intensive Massnahmen im Schreibseunterricht gefördert. Wie, wenn nun ebenso intensiv und methodisch im Bereich von Bildtexten gearbeitet würde?

In Stadlers Interpretation wirkt doch unser aller kulturelles Vorurteil mit, wonach die Schrift allen anderen Äusserungsformen überlegen sei. Auch ich teile dieses Vorurteil, frage mich aber andererseits: Verhindert es nicht eine wirkungsvolle Medienpädagogik? Sanktioniert und zementiert es nicht den bisherigen, vor allem sprachorientierten, Schulunterricht, der womöglich nicht

für alle genügend wirksam ist? Wie, wenn sozial benachteiligte und buchferne Schüler gelehrt würden, statt der ihnen schlecht zugänglichen Buchstabenwelt Bild und Ton als ihr Medium zu benutzen?

Und müssten nicht Medien dazu übergehen, ergänzende Bildungsangebote und Lebenshilfe für die «Opfer» des literaturorientierten Unterrichts zu schaffen? Warum gibt es zum Beispiel keine Radio- und Fernsehsendungen, die beim Ausfüllen von Einzahlungsscheinen oder Steuererklärungen helfen; Sprachkurse für Arbeiter, Deutschkurse für Menschen aus Sri Lanka und Anatolien, Anleitungen für Hausaufgabenhilfe ...? Wieso gibt es in den Videopalästen bloss Unterhaltungsvideos, wieso in den Schul- und Gemeindebibliotheken Bildung nicht auch auf Magnetband?

### **... und von Wissenschaft**

Auch die vorliegende Arbeit selber schafft ja durch ihre Sprachverwendung wiederum ein Stück Elite-Kultur. Wo theoretische Überlegungen gemacht oder Folgerungen gezogen werden, da wird das Mitkommen für den der Universität entfernten Leser schon recht abstrakt und mühsam. Das hat bei Dissertationen und andern wissenschaftlichen Arbeiten eine lange Tradition. Müsste aber nicht gerade ein Publizistisches Seminar zur Verbesserung wissenschaftlicher Kommunikation beitragen, indem es seine Mitarbeiter zu einer lesbaren Sprache anhielte? ■■■

---

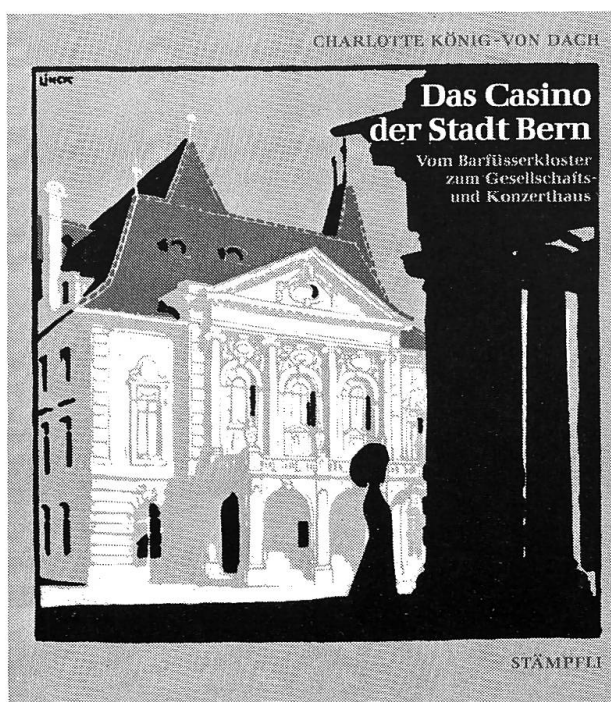
Eine prächtige Festschrift

**Charlotte König-von Dach**

## **Das Casino der Stadt Bern**

**Vom Barfüsserkloster zum Gesellschafts-  
und Konzerthaus**

224 Seiten,  
75 zum Teil farbige  
Abbildungen,  
gebunden, Fr. 45.–



Diese Festschrift zum 75jährigen Bestehen des Casinos in Bern umfasst folgende Kapitel:

Der historische Raum / Gesellschaften und Gesellschaftshäuser / Wie das Casino entstand / Das Casino 1909–1984 / Das Casino als Architekturwerk / Spuren von Leben und Zeit.



**Verlag Stämpfli & Cie AG Bern**

Postfach, 3001 Bern

---