

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 48 (1968-1969)
Heft: 9

Rubrik: Umschau

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: 17.02.2026

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

UMSCHAU

SPIELZEITBEGINN IN BASEL UND ZÜRICH

Die Erwartungen, mit denen am Theater interessierte Beobachter nach Basel blickten, haben sich aufs schönste bestätigt. Die Eröffnung der Spielzeit, in der erstmals das *Stadttheater* und die *Komödie* unter gemeinsamer Direktion stehen, sowie die neuen Impulse, die von Direktor Werner Düggelin und seinem Direktionskollegen Friedrich Dürrenmatt auf das Theaterleben ausstrahlen, sind vielversprechend. Das *Zürcher Schauspielhaus*, das zudem ein etwas schwieriges Interregnum nach dem Weggang Leopold Lindtbergs und vor dem Antritt des neuen Direktors, Peter Löffler, durchzustehen hat, muss sich inskünftig gegen eine ernsthafte inländische Konkurrenz behaupten. In den ersten Wochen der Spielzeit 1968/69 steht die Partie eindeutig zugunsten Basels, auch im Hinblick auf die Ausstrahlung über die Grenzen. Das kann durchaus ein Ansporn sein, ich hoffe, dass es das sei. Ein edler Wetstreit stünde uns dann bevor.

Das bedeutendste Ereignis dieses Spielzeitbeginns ist zweifellos die Uraufführung des «*König Johann*», des Dramas, das Dürrenmatt frei nach Shakespeare bearbeitet hat. Sie fand, unter der Regie von Werner Düggelin, am Basler Stadttheater statt. Dramatiker und Theaterpraktiker arbeiteten sich hier in die Hände, und in Jörg Zimmermann schloss sich ihnen ein Bühnenbildner an, der ebenso klar wie wirkungssicher zu disponieren weiß. Ist's denn nun Shakespeare, ist's Dürrenmatt? Die Antwort wäre nicht leicht. Eine wichtige Eigenschaft des Dramatikers ist die List. Im vorliegenden Fall besteht sie darin, dass die Vorlage möglich macht, was Dürrenmatt aus seiner Zeit heraus nicht könnte: den Kampf um Macht, die Gewalttätigkeit der politisch Handelnden in der anschaulichen Fülle markanter Herrschergestalten darzustellen. Dass er uns Heutige anspricht, wird im Verlauf des

Abends deutlich genug. Aber dass er dabei mit Königen und Kardinal ein farbenprächtiges Bühnenschach spielen kann, verdankt er Shakespeare, verdankt er der List der Bearbeitung.

Dürrenmatts «*König Johann*» ist ein wahres Muster der bühnengerechten Veranschaulichung innerer Zusammenhänge. Zwei königliche Mannschaften stehen sich im Spiel um die Macht gegenüber: in roten Kostümen die Mannschaft König Johanns von England, in blauen die Mannschaft König Philipps von Frankreich. Die Regeln des Spiels sind durch die dynastischen Interessen gegeben, Diplomatie und Krieg sind als Mittel erlaubt, auch gegenseitige Verschwägerung, sofern daraus Vorteile erwachsen können. Die Opfer sind in jedem Fall die Untertanen, was Dürrenmatt auf ebenso einfache wie eindrückliche Weise an der Figur des Bürgermeisters von Angers zu zeigen weiß. Die Schachzüge, die Ausfälle und die Paraden, die Aktionen und Reaktionen der Fürsten und ihrer Mannschaften bilden ein genial konstruiertes Gerüst aus theaterwirksamen Situationen. Die Schauspieler bewegen sich mit Behagen und Sicherheit darin, und keiner ist, der nicht durch die grossartige Spielvorlage gesteigert würde.

Das pralle szenische Leben hat, nach Dürrenmatts Willen, den Sinn, uns dem Lehrstück geneigt zu machen, das er an Shakespeare entwickelt hat. Zu diesem Zweck hat er die Figur des Bastards Philipp Faulconbridge, bei Shakespeare ein Ideologe des Patriotismus, in einen Aussenseiter mit saloppem Gewand und langen Haaren umfunktioniert. Der Nonkonformismus seiner Gedanken beruht darauf, dass er sich weigert, die Spielregeln des feudalistischen Systems anzuerkennen. Wo nach der Doktrin der Fürsten und der Kirche Schicksal und göttliche Weltordnung herrschen, sieht er Gewalt und nackte

Interessen und versucht, vernünftige statt egoistisch-emotionelle Entschlüsse zu fördern. Die Rechnung des Bastards, und ich denke, auch die Rechnung Dürrenmatts, geht nicht ganz auf: der Aussenseiter muss als Berater der Mächtigen seine Ohnmacht erkennen. Und ausserdem verwandeln sich seine Ideen und Erkenntnisse in dem Augenblick, in dem sie in die politische Wirklichkeit eintreten. Als Dramatiker, aus der Logik der Figuren heraus, ist Dürrenmatt hellsichtiger als in manchen Äusserungen, die er zum Tage gemacht hat. Seine Bearbeitung des «König Johann» endet ohne den Silberstreifen am Horizont. Die begeisternd schöne Bühne, klar und einfach im Aufbau, ist der Schauplatz des Wortbruchs, der Heuchelei und des Betrugs.

Auch die Eröffnungspremiere der «Komödie» war ein in jeder Hinsicht ausserordentliches Ereignis. Man spielte «*Kasimir und Karoline*» von Ödön von Horvath, eine schweizerische Erstaufführung. Hans Hollmann hat dieses beklemmende, böse und genau treffende «Volksstück» grundrichtig, nämlich in seiner vollen poetischen Bosheit oder bösen Poesie zum Klingen gebracht. Sein Mittel ist strengste Stilisierung volkstümlicher Bilder. Er lässt Oktoberfeststimmung in brutaler Lautstärke erdröhnen, so dass die Darsteller sich nur verständlich machen können, wenn sie schreien. Es wird eine simple Ballade aufgeführt, die Geschichte von Kasimir und Karoline, die zusammen aufs Oktoberfest gingen und sich da aus den Augen verloren; die Geschichte des Mädchens, das sich ein Vergnügen bezahlen lassen möchte und darum den Kasimir stehen lässt, der ohne Arbeit und Verdienst ist; die Geschichte der entgleisten Existzenzen und der spiessigen Nutzniesser, die alle den Zepelin bewundern, wenn er vorbeidröhnt. Horvaths Dialoge sind von jener penetrierten Banalität, die Grauen und Leere verbreitet. Das Stück spielt 1932, und es ist eines der stärksten Beispiele des politischen Theaters, lange vor der trügerischen Spätkonjunktur dieser Gattung. Die Basler Aufführung, in der Wolfgang Reinbacher und Hilde Ziegler, Paul Gogel und eine

grossartige Regine Lutz aufreten, hat Massstäbe gesetzt, an denen man fortan das Theaterschaffen nicht nur in Basel messen wird.

*

Von Zürich sind in der Zeit, in der die Basler Bühnen durch ausserordentliche Leistung von sich reden machten, keine hervorstechenden Ereignisse zu melden. Die Eröffnungspremiere des *Schauspielhauses*, zu der man sich den Regisseur, den Bühnenbildner und den Darsteller des Arlecchino aus Mailand, nämlich aus der Mannschaft des Piccolo Teatro, verschrieben hatte, war eine schmerzliche Enttäuschung. Goldonis «*Verliebter Soldat*» ist keine Meisterkomödie, und Klaus Michael Grubers Regie war nur ein Abklatsch dessen, was Strehler, sein Lehrer, in seinen Inszenierungen zu verwirklichen weiss. Die Schauspieler folgten dem stilisierenden Pathos teils zu willig, teils widerwillig und teils gar nicht, und Ferruccio Soleris Arlecchino vermochte nicht zu retten, was von seiten der Regie schon fast systematisch vertan worden war. Die zweite Premiere ist bis zur Stunde die beste dieser Spielzeit: «*Der Marquis von Keith*» findet hier eine bewundernswert geschlossene, in jedem Detail stimmende Interpretation. Dieter Giesing (Kammerspiele München) hat Wedekinds Hochstaplerfarce inszeniert. Ullrich Haupt ist in der Titelrolle sicher nicht in seinem ureigensten Element. Aber was dieser Künstler aus der Rolle zu machen weiss, wie er sich hineinfindet und wie er spielt, verdient nicht weniger Bewunderung als die eigentliche Glanzleistung des Abends, der Scholz, den Peter Arens verkörpert. 1964 hat man zu Wedekinds hundertstem Geburtstag allerhand Anstrengungen unternommen, eine Renaissance dieses Dramatikers einzuleiten, ohne durchschlagenden Erfolg, wie mir scheint. Die Zürcher Aufführung dieses Jahres erreicht da auf Anhieb mehr. Frank Wedekind wird sichtbar als einer der ursprünglichsten Dramatiker, dem die ganze Welt eine Bühne ist und alles Leben ein Kampf.

Nur ist freilich die Problematik des «*Marquis von Keith*» nicht mehr so ganz

von heute. Wie kommt es, dass das Schauspielhaus ausgerechnet mit diesem Stück sein Publikum unmittelbar erreichte? Mit dem polnischen Abend, einer Kombination des Problemstücks «*Leb' wohl, Judas*» von Ireneusz Iredynski und der Farce «*Die Polizei*» von Slawomir Mrozek gelang es nicht so, wie man sich das gewünscht haben mochte. In der Premiere nahm ein Teil des Publikums sogar Anstoß an Iredynskis grausam-pessimistischer Parabel und verliess in stummem Protest den Raum. Das war nun entschieden die falsche Reaktion. Man muss der Bühne nicht nur das Recht, sondern die Pflicht zusprechen, auch Diskussionsstücke wie dieses zu spielen. Was weniger zu überzeugen vermag, ist die Kombination ausgerechnet mit Mrozezs Polizistenstück, diesem glatten, funkelnden Theaterding, das auf einer ganz anderen Ebene angesiedelt ist als die Judas-Parabel. Und was diese selbst betrifft, so hat sie zwar die Kraft, Diskussionen zu veranlassen. Das Schauspielhaus hat im Anschluss an eine der Wiederholungen des Polenabends selbst eine Aussprache durchgeführt. Aber was das Stück an echter Problematik enthalten könnte, wird von seinem Verfasser kurzschnell vertan. Hier, und nicht darin, dass Vorbereitungen einer Folterung gezeigt werden, sehe ich einen fundamentalen Mangel des Stücks. Es vermag nicht, wesentlich zu werden, es verfehlt Allgemeingültigkeit.

Wer sich nach diesem Spielzeitbeginn, der nicht durchaus vom Theaterglück begünstigt war, auf die Wiederbegegnung mit Pirandello genialem Drama «*Sechs Personen suchen einen Autor*» freute, sah sich

noch einmal, und diesmal bitter enttäuscht. Denn weder vermochte Oscar Fritz Schuh, den man als Regisseur verpflichtet hatte, die verwirrende Mechanik dieses Meisterwerks des modernen Theaters zum Spielen zu bringen, noch fanden sich die Schauspieler in seinen verschwommenen Dispositionen zurecht. Zwar dozierte Mathias Wieman als Vater einen Abend lang, «wie es gewesen sei», zwar steigerte sich Andrea Jonasson eindrücklich in stereotype Ausbrüche des Hasses hinein. Aber die bohrende Problematik, die verstörende Begegnung zwischen den Schauspielern und den Figuren eines noch ungeschriebenen Dramas, mithin die Seele dieses unvergleichlichen Spielkonzepts, entschlüpfte dem Regisseur wahrscheinlich schon vor Beginn der Proben. Und so liess er denn, vielleicht um die leere Stelle zu verdecken, Fritz Schulz als Theaterdirektor Schrullen und Mätzchen machen. Ein Lichtblick ist Gabriele Buch, die klug und dezent den Dünkel der Diva herausstellt, deren dumme Schauspielerüberlegenheit gegenüber der Rolle oder der Wahrheit von köstlicher Komik ist. Es fehlt der Inszenierung jedoch der Spuk, es fehlt ihr vor allem die bohrende Nachdenklichkeit, und damit fehlt ihr allerdings die wesentlichste Eigenschaft Pirandellos.

Wenn es noch eines Beweises dafür bedurfte, dass man mit grossen Namen allein nicht Theater machen kann, so erblicken wir ihn in dieser Aufführung. Muss man warten bis zum Amtsantritt Löfflers, bis die Konsequenzen gezogen werden?

Lorenzo

DIE ERSTE TAGUNG UND MITGLIEDERVERSAMMLUNG DER HUGO VON HOFMANNSTHAL-GESELLSCHAFT

Das Werk Hugo von Hofmannsthals (1874–1929) erfreut sich seit den letzten beiden Dezennien einer wachsenden Beachtung und Erforschung. Unter den vielfältigen Bemühungen verdient eine Initiative besonders hervorgehoben zu werden:

die im Frühjahr 1968 gegründete internationale «Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft» mit Sitz in Frankfurt am Main. Am 28./29. September dieses Jahres veranstaltete sie dort ihre erste Tagung und Mitgliederversammlung.

Im Frankfurter Hof konnte der erste Vorsitzende, Prof. Dr. *Martin Stern*, am Samstag etwa 150 Mitglieder und Gäste der Gesellschaft begrüssen. Mit den Worten Rudolf Borchardts «Damit das Geheimnis unter den menschlichen Geschlechtern nicht ausstirbt, sind Dichter da», und denen Hofmannsthals «Kein Dichter wird bei seinen Lebzeiten erkannt, ausser von Einzelnen. Keiner ausnahmslos,» — mit diesen Worten umriss Stern in einer kurzen Ansprache die Notwendigkeit und Berechtigung der Gesellschaft. Der Nachwelt komme die rechte Beurteilung, das wahre Verständnis der Werke in ihrer Zeit zu. Zu solchem Zweck bildeten sich Dichtergesellschaften. Für die Hofmannsthal-Gesellschaft bestehe die konkrete Arbeit insbesondere in der Unterstützung der mannigfaltigen Bemühungen um die Sichtung und Bereitstellung des bis heute kaum erfassten Nachlasses Hofmannsthals. Auch die Erstellung einer jährlichen Bibliographie der Sekundärliteratur zählte Stern zu den künftigen Aufgaben.

Für diese Absichten bot die zur Tagung erschienene erste Nummer der «Hofmannsthal-Blätter», des neuen Organs der Gesellschaft, ein schönes Beispiel. Im ersten Teil findet der Leser eine von Stern herausgegebene Dokumentation «Hofmannsthal und Böhmen (1)», in deren Zentrum der Briefwechsel mit dem Oberregisseur des Prager Nationaltheaters, Jaroslav Kvapil, steht. Zur Erforschung von Hofmannsthals «Österreichgedanke» ist hier neues, politisch hochaktuelles Material ausgetragen. Ein zweiter Teil mit Aufzeichnungen von der Prager Reise Hofmannsthals aus dem Jahre 1917 ist für das nächste Heft geplant. Günther Erken stellt den Anfang eines Berichtes über das Schicksal Hofmannsthalscher Dramen auf den deutschsprachigen Bühnen seit 1945 zur Verfügung, und von Norbert Altenhofer zusammengestellt ist eine sorgfältige Bibliographie der 1964–1967 erschienenen Sekundärliteratur.

In einer konzentrierten Geschäftssitzung wurden am Samstagnachmittag die Satzung durchberaten und die Organe

der Gesellschaft neu gewählt. Am Abend konnten sich die Mitglieder in einer sorgfältigen Darbietung die Vertonung von sechs Monologen aus Hofmannsthals «Jedermann» des Schweizer Komponisten Frank Martin anhören.

Begrüssenswert war der Beschluss der Gesellschaft, deren internationalen Charakter heute die mehr als 350 Mitglieder aus vier Kontinenten unterstreichen, die nächste Tagung 1971 in Wien abzuhalten. Die österreichische Nationalbibliothek unter der Leitung von Generaldirektor Dr. Rudolf Fiedler, einem der Beisitzer im Vorstand der Gesellschaft, will neben einer umfangreichen Hofmannsthal-Gedächtnisausstellung ein ausgedehntes kulturelles Programm vorbereiten. Als Thema der Tagung einigte man sich auf «Die Wirkungsgeschichte des Werkes Hofmannsthals».

Den Festvortrag hielt, in Vertretung für den plötzlich erkrankten Walter Jens, der über das Thema «Hofmannsthal heute» hätte sprechen sollen, *Richard Alewyn* aus Bonn. Richard Alewyn, wohl einer der verdienstvollsten Hofmannsthal-Forscher unserer Zeit, wollte seinen Beitrag «Hofmannsthals unvollendetes Werk» als eine Art «Theorie des Hofmannsthalischen Nachlasses» verstanden wissen. Hier seien die Grundzüge seiner Rede wiederholt:

Hofmannsthals Werk wurde 1929 zufällig und unvollendet abgebrochen; unvollendet freilich nicht durch den frühen Tod, sondern durch die Struktur des Werkes, das auf Vollendung im Unendlichen angelegt ist. Zu jedem Zeitpunkt seines Lebens wäre Hofmannsthal als Unvollendeter gestorben. Darin unterscheidet er sich beispielsweise von Goethe. Wenn Hofmannsthal die «Sturzfluten seiner Einfälle» durch simultane Arbeit einzudämmen suchte, so verhinderte Goethes Arbeitsökonomie meist den Beginn eines neuen Werkes vor Abschluss des vorherigen.

Anders bei Hofmannsthal. Im Keim war bei ihm immer alles vorhanden. Nichts wäre täuschender, als ein historisches Nacheinander der Entstehung seiner Werke zu konstruieren. Dies beweist der Nachlass. Es gibt kein Werk Hofmannsthals,

das nicht an allen anderen essentiell partizipiert und trotzdem zugleich unverwechselbares Individuum ist. So muss das Schwergewicht der Beschäftigung mit dem Hofmannsthalschen Werk gerade auf der Bestimmung des Spannungsfeldes liegen, das die Beziehung der einzelnen Werke zueinander charakterisiert. Diese Beziehung aber ist zu bestimmen als Konfiguration, welche freilich auch das Wesen der Hofmannsthalschen Komödie ausmacht. Ihre Figuren empfangen ihre wahre Gestalt erst durch die Position, die sie innerhalb des Ganzen einnehmen. Und so erschliesst sich jedes einzelne Werk Hofmannsthals nur als Bruchstück eines grossen Ganzen.

Hofmannsthal hat seine Figuren wie lebende Wesen behandelt. Er betrachtete die Begegnung mit einem Stoff wie die mit einem Menschen. Aus dem Nachlass wird dieser Prozess der Begegnung und Verbindung (auch der Abstossung) unmittelbar sichtbar. Es ist Aufgabe der künftigen Herausgeber, diesen Vorgang darzustellen; jedoch nicht als einen linearen Prozess, sondern wie die Züge eines Schachspiels, in dem verschiedene Kombinationen im voraus durchprobiert und ebenso viele zurückgenommen wie gezogen werden.

Alewyn warnte davor, die unvollendeten Werke Hofmannsthals geringer zu achten als die fertigen; sie befänden sich nur in einem anderen Aggregatzustand. Sehr originell verwandte Alewyn auf des Dichters Arbeitsweise dessen für den Weg seiner Figuren von der Präexistenz zur Existenz gezeichnetes Schema. Bei Hofmannsthal bedeute Präexistenz nicht nur eine Vorfassung des Späteren, sondern umschreibe zugleich einen Zustand der unbegrenzten Möglichkeit. So warte hinter dem offenen Dichter Hofmannsthal noch der verborgene, den das vollendete Werk nur ahnen lasse, und seine Worte von sichtbarer Schönheit seien nur Abglanz einer unsichtbaren.

Einen besonderen Genuss bot die im Freien Deutschen Hochstift (Goethehaus) eigens für die Teilnehmer der Tagung von *Leonhard M. Fiedler* zusammengestellte

und kenntnisreich kommentierte Ausstellung von Handschriften des Nachlasses. An wenigen Blättern liess sich etwa der Weg eines chinesischen Motivs im «Weissen Fächer» verfolgen; des Dichters vielfältige und quälende Bemühungen um die Textgestalt des «Turms» konnte man anhand der gezeigten Blätter erahnen; zum «Timon», diesem für Hofmannsthal so ungewöhnlich aggressiven Lustspielfragment, waren erstmals unveröffentlichte Blätter ausgestellt.

Die Nachmittagsvorträge — Berichte einzelner Institutsleiter über ihre Bestände Hofmannsthalscher Manuskripte — ergaben als Resümee: die Nachwelt hat keine Werke allerersten Ranges mehr zu erwarten; die vollendetsten Verse und Dramen sind bereits publiziert. Wohl aber wartet auf sie eine kaum vorstellbare Fülle von Entwürfen, Aufzeichnungen und Briefen, die für die Erforschung der dichterischen Gestalt Hofmannsthals von grösster Bedeutung sind; manches bezaubernde Kleinod findet sich in Fragmentgestalt, *der Form romantischer Dichtung*.

Den reichsten Schatz an Handschriften besitzt wohl die Houghton Library in Harvard. Darüber referierte Dr. *Eugene Weber*, Cambridge/Massachusetts. In zwanzig Kisten ging 1938 dieser Nachlassteil ins Exil, bis ihn William H. Jackson für Harvard erwerben konnte. Besondere Aufschlüsse wird man von den 17 Tagebüchern erwarten dürfen, angefüllt mit Notizen, Beobachtungen und Leseergebnissen aus dem Zeitraum von Januar 1892 bis Juli 1929. Einzigartig ist auch die von Carl Jacoby übernommene und seither vielfach ergänzte Sammlung von Erstdrucken Hofmannsthals. — Neben einem Bericht über den Handschriften-Besitz und die Dauerleihgaben im «Freien Deutschen Hochstift» (etwa 8000 Briefe von und an Hofmannsthal) forderte Dr. Detlev Lüders mit einem Zitat eines bisher unveröffentlichten Briefes des Dichters an Ruth Sieber-Rilke die Tagungsteilnehmer auf, über ihr Vorhaben nachzudenken und jenen «läppischen Biographismus», von dem Hofmannsthal im Brief spricht,

zu vermeiden. Hofmannsthal schreibt, er würde alles unternehmen, um vor seinem Ende «diese vielen schalen und oft indirekten Äusserungen eines produktiven Menschen» zu vernichten, und nur die «Werke ganz allein den schweren Kampf mit den Dezennien aufnehmen (zu) lassen...». — Dr. Werner Volke vom Schiller-Nationalmuseum deutete an, dass unter den noch unveröffentlichten Briefwechseln vor allem jener mit Rudolf Pannwitz entscheidende neue Aspekte erwarten lasse. Nur wenige Jahre (von 1917–1921) dauerte die intensive Beziehung zwischen diesen beiden so verschiedenen Männern; von keinem anderen aber hat Hofmannsthal so vielseitige Anregungen zu seinem Programm der «konservativen Revolution» erhalten wie von Pannwitz und seinem Buch «Krisis der europäischen Kultur». — Dr. Karl Dachs aus München zitierte viel Anekdotisches sehr ungezwungen, darunter die hübsche Bemerkung Hofmannsthals, die er seinem Gedicht «Melusine» in einem Brief an Elsa Bruckmann beigefügt hatte: «Stuck, nicht?» Ebenso interessant war die Mitteilung, dass sich eine von Hofmannsthal für die Uraufführung

im Residenztheater verfasste Schlusszene zu Büchners «Woyzeck» im Besitz der Münchener Stadtbibliothek befindet. — Dr. Fiedler schliesslich konnte aus Wien mit der Sensation aufwarten, dass die folgenden, bis dato verloren geglaubten Reinschriften kürzlich im Nachlass von Lili Schalk aufgetaucht sind: «Der weisse Fächer», «Die Frau im Fenster», «Die Hochzeit der Sobeide», «Der Abenteurer und die Sängerin» und der «Chandosbrief», das aufschlussreichste Dokument der Hofmannsthalschen Sprachskepsis.

Mit dieser spektakulären Nachricht wurde die Reihe der Vorträge abgeschlossen, welche Dr. Willi Schuh, Zürich, mit einem Bericht über die privaten Manuskripte im Strauss-Archiv und Dr. Rudolf Hirsch, Frankfurt, mit einem Referat über den Manuskript-Besitz der Familie von Hofmannsthal eröffnet hatten. Der Vorsitzende konnte angesichts dieser Fülle neu bekannt gewordenen Materials die Teilnehmer der ersten Tagung der Gesellschaft nur auffordern, weiter zu sammeln und zu erhalten und das Erforschte zu veröffentlichen und zu verbreiten.

Jürgen Fackert

von englischen Zeitschriften

Das Vorwort der Jubiläumsnummer des *Critical Quarterly* (10/1–2, Frühjahr-Sommer 1968), die übrigens auch als Buch (*Word in the Desert*) bei der Oxford University Press herausgekommen ist, hält dem Kulturpessimismus von Adorno, Toynbee oder dem jüngeren amerikanischen Kritiker George Steiner den Hinweis entgegen, dass die Zeitschrift seit zehn Jahren bestehe und nun in einer Auflage von 5000 Exemplaren erscheine. Es folgen Beiträge führender Dichter (Larkin, Simpson, Gunn, Ted Hughes, Bly, R. S. Thomas, Anne Sexton) und der Literaturkritik — der verschrienen akademischen und der «freien». Ein positiver Glaube an Gültiges, an die Notwendigkeit und Mög-

lichkeit der Erneuerung, spricht aus vielen Artikeln des *Critical Quarterly (CQ)*, der *German Life and Letters (GLL)* und der jährlich erscheinenden *Renaissance and Modern Studies (RMS)*, von James Kinsley und R. S. Smith, Universität Nottingham, betreut). Hier sollen Beiträge zum Thema des Romans erwähnt werden, die den Glauben der Erläuterten und der Erläuternden ausdrücken.

John Bayley schreibt (*CQ* 10/1–2) gegen den neuen Formalismus, worunter er eine Form der Literatur und Kritik versteht, die sich der Alltagskommunikation entrückt, eine autonome Welt schafft und die Verständigungsmittel dazu auch gleich mitgeben zu müssen vermeint. Nach

Bayley wiederholt eine neue Generation, zu der Genet, William Burroughs, die Verfechter des *nouveau roman* gehören, eine früher gepflegte Kunstpraxis, welche die Spannung des Wortgebrauchs zu transzenden sucht, indem sie die künstlerische Aussage vom Sprechen, Mitteilen, isoliert, und so nicht mehr zur Auseinandersetzung auffordert, sondern nur zur interessierten Kenntnisnahme. Bayley bezieht klar Stellung, seine nicht-formalistischen Beispiele sind einleuchtend, seinem Angriffsobjekt ist aber wenig Gelegenheit zum Ausdruck geboten.

David Lodge will nicht, trotz dem (von Leslie Fiedler übernommenen) Titel seines Aufsatzes («Waiting for the End», *CQ* 10/1-2), fragen, ob der Roman im Sterben liege. Er befasst sich mit dem Roman als der im Mittelpunkt zeitgenössischen Literaturschaffens stehenden Form, die eine gesteigerte kritische Beschäftigung mit ihr gefördert hat. Seine Untersuchung von einem halben Dutzend englischer und amerikanischer Arbeiten über den angelsächsischen Roman bietet eine intelligente, wenn auch gewiss nicht vorurteilslose Charakterisierung dieser Werke, und eine etwas diffuse Gesamtschau der Romantheorie und -kritik in England und Amerika. Wesentlich sind vielleicht die Abkehr des Interesses vom Thematischen und die Hinwendung zum Formalen: Kermode spricht von einem apokalyptischen Schema mit Anfang, (wiederholter) Mitte und (aufgeschobenem) Ende, Alan Friedman von «offener Form», das heißt dem Roman ohne endgültigen Abschluss, dessen Ausklingen aber sorgfältig vorbereitet sein will, und Robert A. Colby stellt den besseren englischen Roman des 19. Jahrhunderts dar als korrigierte, veredelte Ausführung der minderwertigen Massenliteratur der Zeit.

A. D. Nuttall verwendet *L'Etranger* (*CQ* 10/1-2) in einer neuen Auseinandersetzung mit der Theorie von Wimsatt und Beardsley über *intentional fallacy*: Sie leugnen die Zweckmäßigkeit, im Rahmen einer kritischen Untersuchung, der Frage nach der Absicht eines Dichters; die Dichtung allein sei ausschlaggebend, nicht die relative

Übereinstimmung mit seiner Intention. Ob schon Nuttall Lücken in ihrer Argumentierung nachweisen kann, ist sein Schluss nicht sehr befriedigend: Die Begriffe *intention* und *mind* sind nicht genügend gefestigt, und die Gleichsetzung von Meursaults Tat mit dem Schaffen einer Dichtung ist fragwürdig (was geschieht zum Beispiel mit dem Zeitmoment?).

J. H. Reid (*GLL* 21/3, April 1968) geht von der an *Berlin Alexanderplatz* geübten Kritik aus, der Roman schliesse mit einem Lob auf menschliche Solidarität, das zu den Erfahrungen von Franz Biberkopf nicht passen wolle. Er skizziert die Verwurzelung von Döblins Roman im Zeitgeschehen in Deutschland und bringt die sozialen und politischen Werte Biberkopfs damit in Verbindung. So sehen wir ihn als einen dumpf auf kommunistische und nationalsozialistische Schlagworte ansprechbaren Bürger. Ein tiefer gehendes Erlebnis ist aber Biberkopfs Begegnung mit dem Anarchismus und dem an der Anarchistenversammlung hingeworfenen Kampfwort der Solidarität. Der Verfasser stellt schliesslich die These auf, dass die Formelemente dieses politischen Romans nichttraditionell oder eben anarchistisch zu nennen seien.

Man folgt Tony Tanner (*CQ* 10/1-2) zunächst etwas misstrauisch, wenn er die Romane des Amerikaners Bernard Malamud (*The Natural*, *The Assistant*, *A New Life*) durch ein Schema in Verbindung zueinander bringt, die Fabel vom Suchenden, der sich aufmacht, seine Erfüllung in der Befriedigung seiner Wünsche zu suchen, dabei Misgeschick über Misgeschick auf sich zieht, bis er sich von seiner ersten Vorstellung löst und eine menschliche Solidarität erkennt, welche vor seinem Leiden ausserhalb seines Erfahrungsbereichs lag (nur Roy, in *The Natural*, nimmt diesen letzten Schritt des Reifwerdens nicht). Tanners anschliessende Untersuchung von Malamuds *The Fixer* fasziniert aber, und bleiben auch Vorbehalte hinsichtlich der totalen Anwendbarkeit seiner Schlüsse zurück, so zollt man seiner Akribie und Brillanz Beifall.

Einen kurzen Aufsatz widmet W. H. Auden (*CQ* 10/1-2) dem allegorie- und märchenähnlichen *Lord of the Kings* von Tolkien und charakterisiert die Ebenen der ethischen Zurechnungsfähigkeit und Konsequenz, auf welchen sich die Gestalten bewegen und bekämpfen. Er zweifelt zwar an der Richtigkeit einiger Komplexitäten, zeigt jedoch die klare Folgerichtigkeit, die den Glauben an das Gute möglich macht.

In einem etwas wortreichen Aufsatz (*CQ* 10/1-2), der Ausblicke auf vielfältige Interpretationsmöglichkeiten des von einem Symbolisten geschaffenen Romans *Dr. Schiwago* eröffnen will, erhebt John Wain für Pasternak den Anspruch, dieser sei vielleicht der grösste Dichter des 20. Jahrhunderts. Er stellt im Grossen und in Einzelheiten eine Verbindung zu christlichen Vorstellungen und dem Auferstehungsmythos her und weist auf die von Pasternak dem Dichter zugewiesene Rolle des permanenten Jedermann hin, der des Menschen Leben und Schicksal deutet. Mit Nachdruck werde in *Dr. Schiwago* immer auf das Ganzheitliche hingewiesen und vor dem Beschränkten, Dogmatischen gewarnt.

T. E. Carter verblüfft in seinem Aufsatz über Gustav Freytags *Soll und Haben* vor allem mit Statistischem. So wurden im Zeitraum 1855-1870 45000 Exemplare gedruckt, 406000 dagegen von 1950-1965, was einem Drittel der gesamten Auflageziffer seit 1855 entspricht. Im gleichen Heft von *GLL* (21/4, Juli 1968) dient eine beiläufig wirkende Szene aus *Frau Jenny Treibel* Daniel Turner als Ansatz zu einer etwas naiven Analyse der Hauptfiguren.

W. F. T. Myers' Auseinandersetzung mit *Felix Holt* (*RMS* 10, 1966) ist philosophisch-politisch orientiert. Zwischen den wichtigsten Gestalten und Krisen dieses Romans von George Eliot und Comtes positivistischen Lehren bestehen klare Beziehungen; zum Teil mit Hilfe von Spencer und Feuerbach können Nuancierungen daran festgestellt werden. Anhand der Aussagen und Verhaltensweisen vor allem von Mrs. Transome und Felix Holt können einige Vorstellungen veranschaulicht werden, so diejenige der Entwicklung als eines

wachsenden Gewahrwerdens der immer komplexer wirkenden Umwelt (jedoch in Verbindung mit trägen vorgefassten Meinungen), oder auch diejenige von Macht und Einfluss, beziehungsweise Unterwerfung und Eingliederung, und deren Verhältnis zum Selbst. Politische Theorie und künstlerische Praxis werden aber in den genannten Figuren nicht gleich ausgestaltet. Während das Bestehende sich in Mrs. Transome zu einer Ganzheit verdichtet, bleibt das Werdende (oder Gewollte) eine abstrakte Struktur in der Figur von Holt.

Frank Kermodes dichter Beitrag (*CQ* 10/1-2) spricht zunächst von der schwierigen Wahl des Romanschriftstellers (und auch des Historikers) zwischen dem Typischen und dem Individuellen und weist dann nach, dass D. H. Lawrence einen Bezug auf archetypisch Apokalyptisches suchte, sei es unmittelbar in der Offenbarung oder mittelbar, in Anlehnung etwa an einen Gioacchino da Fiore. Seinen Gestalten wohnt ein Sinn für Niedergang und (mögliche) Erneuerung inne; diese letzte Stufe ist als Einswerden von Mann und Frau zu verwirklichen, in allen Bereichen, die sonst durch Kodifizierungen der Liebe und des Gesetzes aufgespalten wurden. Kermode gibt eine sehr gute Untersuchung von George Eliots *Middlemarch* als einer entmythologisierten Apokalypse der 1860er Jahre, die sich unter der Darstellung der 1830er Jahre nachzeichnen lässt, und schliesst mit der erneuten Feststellung der kontrastierenden antipositivistischen, bildhaft geprägten Idee der entscheidenden Krise bei Lawrence.

K. K. Ruthven geht (*CQ* 10/1-2) vom Ineinanderspielen der *fin-de-siècle*-Stimmung und der Erkenntnisse der Frazerischen Anthropologie und Freudschen Psychologie aus, um Conrads *Heart of Darkness* als eine kühne frühe Bejahung des Dunklen im Menschen zu deuten: Kurtz sei nicht der «hollow man», für den Marlow ihn zuerst halte, sondern im Gegen teil als einziger nicht hohl, weil er, wie Marlow schliesslich einsieht, auf dem Wege war, den vollen Einklang mit dem Primitiven wieder herzustellen. Bis Law-

rence *The Rainbow* und *Women in Love* schreibt, hat eine eigentliche Revolution die Auffassung von primitiver Kunst sublimiert. Er schreitet schon bestimmter von der *fin-de-siècle*-Stimmung zu einer Idee vom Untergang, der vor einer phönixähnlichen Wiedergeburt unerlässlich ist. Ursula Brangwen erfährt durch Birkin eine Befreiung von konformistischen Schranken im Bereich des Geschlechtlichen, der als symbolisch für alle menschlichen Bereiche zu gelten hat. Es ist eine Befreiung, die durch das Erlebnis des vermeintlich Primitiven erst möglich wird.

Ein Aufsatz von Mark Spilka (*CQ* 9/4, Winter 1967) bemüht sich um das Ver-

ständnis des Begriffs *tenderness* bei Lawrence. Es braucht Mut zur Zärtlichkeit in der Liebe, weil sie das Selbst mehr angeht als es die unpersönliche, weil instinktive Verbindung im Sinnlichen tut. Spilkas Hauptbeispiele sind Paul, Miriam und Clara (*Sons and Lovers*), Rupert, Hermione und Ursula (*Women in Love*). Sein Aufsatz wirkt unfertig, wohl wegen des Hin und Her zwischen dem Werke Lawrences (mit seinen expliziten Analysen), dem Leben des Schriftstellers und den nicht unanfechtbaren Terminologien der von Spilka erwähnten Deuter von Lawrences Leben und Werk.

Henri Petter

DER FILM ALS AUSDRUCKSMITTEL DER GEGENWART

Der 42. Ferienkurs der Stiftung Lucerna

Gegen 200 Personen — darunter viele junge — fanden sich vom 14. bis 18. Oktober in Luzern ein, um sich mit dem Phänomen Film auseinanderzusetzen. Den Organisatoren ging es darum, den Film ästhetisch und sozial in unsere Gegenwartskultur einzuordnen und seine spezifischen Qualitäten aufzuzeigen.

Dr. Victor Sidler eröffnete den Kurs, indem er versuchte, das «optische Zeitalter» zu charakterisieren: Er stellte die Entwicklung der Kunst als Prozess der Innervation des Menschen, seiner Beziehung zur Wirklichkeit und als Geschichte der menschlichen Imagination dar. Das Bild definierte er als Ergebnis der menschlichen Wahrnehmung, deren Verarbeitung und ästhetischen Gestaltung und des Wunsches nach Umweltveränderung. Dabei betonte er das magische (heute z. T. imagebildende und kommunikative) Moment besonders. Optische Informationen verdrängen heute die verbalen und setzen den Rezipienten der Faktizität der Wirklichkeit (scheinbar,

würde ich beifügen) direkt aus. Und zwar erreichen Bilder nicht nur eine bestimmte Elite, die diskursiv zu denken gewohnt ist, sondern ein disperses Publikum (dieser Ausdruck ist dem von Sidler gebrauchten Begriff «Masse» vorzuziehen), wobei die Bilder dank ihrer viel grösseren Realitätsbezogenheit erstarrte Denksysteme aufbrechen oder radikal in Frage stellen (Vaterland — Held — Sieg usw.). Sie lösen die Reflexion aus den rational-verbalen Systemen und zwingen sie zur Erscheinung zurück. Bilder ermöglichen deswegen wiederum ein totales Engagement und sind die wirkungsstärksten Waffen der Unterdrückten (wie die Gegner des Vietnamkrieges in Amerika es demonstrieren).

Andererseits liegt aber im Bild, das sich widerstandslos in die Konsumgesellschaft einreicht, die grosse Gefahr der Bildkonformität, des manipulierten Images. Das Bild ist deswegen das bevorzugte Medium auch der repressiven Gesellschaft.

Damit das totale Bild nicht zum totalitären Bild wird, ist eine zielstrebige För-

derung der optischen Kultur notwendig: Wir müssen sehen lernen und lehren, um der Invasion von Bildern durch Selektion begegnen zu können, damit das manipulierte Image wiederum am Bild der Wirklichkeit zerbreche.

Sehen zu lehren war die Absicht von Dr. André Gilg in seinen Vorträgen über *Die Sprache und die Gestaltungsmittel des Films*. Im Gegensatz zur weitverbreiteten, aber irriegen Ansicht von Thomas Mann, Film sei nicht Kunst, sondern Leben und Realität, zeigte der Referent anhand vieler Beispiele, dass es — wie ich es paradox ausdrücken möchte — nichts Subjektiveres gibt als das Objektiv der Kamera, dass alle Gestaltungsmittel des Films künstlich und damit im Idealfall: künstlerisch sind. Das Fehlen der dritten Dimension, die Wahl des Objektivs, der Filter, der Beleuchtung, des Ausschnitts, des Standorts, des Winkels, des Bewegungsablaufs, des Filmmaterials, der Sonderverfahren, des Tons, des Dekors, der Objekte, der Montage usw. erlauben dem Filmschaffenden, die Dinge nicht nur zum Reden zu bringen, sie transparent zu machen, sondern über sie und über sich etwas auszusagen. So wird jedes Bild zum Sinnbild, die Landschaft zur Seelenlandschaft.

Ein Vergleich der Bildsprache mit der menschlichen Lautsprache ergibt, dass die Klarheit des Rationalen hauptsächlich der Wortsprache vorbehalten ist, während sich die Vieldeutigkeit und Hintergründigkeit des Seelischen und Unbewussten eher einer Bildsprache erschliesst. Der Film vermag zudem die sachgemäße Wahrnehmung der konkreten Erscheinungen zu fördern, was gerade in unserer Zeit der wissenschaftlichen Abstraktion not tut. Gilg erinnerte an den Ausspruch Goethes, dass die Phänomene selber die Lehre sind. Das gelte allerdings nur für den, der zu schauen verstehe. Solchem Schauen könne wahre Filmkunst entspringen, solches Schauen könne diese wiederum anregen.

Am zweiten Nachmittag hielt Dr. V. Sidler ein brillantes Referat über die Stilentwicklung des Films: der Dokumentarfilm als Selbstdarstellung der Wirk-

lichkeit in räumlich-plastischen Bewegungen — der Illusionsfilm als optische Erzählung — das Cinéma pur als Selbstdarstellung des Mediums — der moderne Film als Cinéma d'auteur im Kampf gegen die Stagnation der Filmindustrie, oder der Underground-Film als Kunst des Sehens, oder der provokativ-agitatorische Antifilm, oder der Kinofilm.

Dann vermittelte Dr. Gerd Albrecht, Dozent am Soziologischen Institut in Köln und an der Film- und Fernsehakademie in Berlin, einen Überblick über die Ergebnisse der neuen soziologischen Forschung auf dem Gebiet des Films. Weil es ihm gelang, die Tendenz aufzudecken, dem Film die Rolle der mittelalterlichen Hexen zuzuschieben, diese Tendenz aber auch gründlich in Frage zu stellen, rief sein Referat *Film und Gesellschaft — Film als Massenkommunikation* besonders bei älteren Zuhörern einige Protest hervor und liess die Gemüter bis zum Schluss des Kurses nicht mehr zur Ruhe kommen. (Offensichtlich vertraut man in Lehrerkreisen immer noch dem eigenen Dünken, Glauben und Hoffen mehr als den Ergebnissen soziologischer Forschung.) Da meines Erachtens dieses Referat den Höhepunkt bildete, möchte ich es etwas eingehender behandeln.

Zur Massenkommunikation kam es aus verschiedenen Gründen: 1. Seit 200 Jahren vermehrt sich die Bevölkerung explosionsartig. Da auf gleichem Raum viel mehr Leute wohnen, muss der Freiheitsraum um ein beträchtliches grösser werden; das heisst: die Anonymität in der modernen Industriegesellschaft ist lebensnotwendig — aber in gleicher Masse der indirekte Kontakt dank den Massenmedien, die alle erreichen und sie über die gemeinsamen Probleme, die lokale bis weltweite Situation informieren.

2. Zwischen Arbeitswelt und Privatwelt ist ein Bruch entstanden. Die Freizeit muss ein Kontrastprogramm als Kompensation bieten und nicht mehr in erster Linie die physische Arbeitskraft regenerieren.

a) Verlangt die Arbeitswelt Spezialisierung und Teamwork und ein äusserst

enges Rollenverhalten, so muss die Freizeit die Individualisierung (Hobbies) und den Rollenwechsel erlauben. Gerade der Film bietet eine Vielzahl von Rollen an, in die der Zuschauer dank den filmspezifischen Identifikationsmöglichkeiten schlüpfen und die er durchexerzieren kann.

b) Die Arbeitswelt verlangt Verantwortung. Der Film ermöglicht das freie Spiel, in dem wir für die Handlungen nicht verantwortlich sind: unsere durch die Identifikation ermöglichte Mitentscheidung bleibt ohne Folgen.

c) Die Arbeitswelt verlangt eine konstante Produktivitätssteigerung. Die unbeschwerte Konsumentenhaltung bei vielen Filmen ist eine wichtige Fluchtmöglichkeit.

d) Die Arbeitswelt verlangt Rationalität und Abstraktheit, ein logisch vernünftiges Verhalten (auch bezüglich der Politik und der Gesellschaft). Besonders der Film betont die irrationale, sinnenhafte, bildhafte Seite des Lebens.

Die Unterhaltung ist lebensnotwendig geworden. Diesem Bedürfnis entsprechen Film und Fernsehen wie kein anderes Medium, indem sie Unterhaltung mit Information mischen.

3. Wir haben eine mobile, durchlässige Gesellschaft in geographischer und sozialer Hinsicht. Die Massenmedien ermöglichen die notwendige Information und erzwingen auch Meinungsbildung und Stellungnahme.

Nachdem Albrecht weiter aufgezeigt hatte, dass die Sekundärerfahrung seit Commenius zur üblichen Erfahrungsweise geworden ist und der Film als entscheidender Faktor der Sozialisierung angesehen werden muss, da im Kino meistens das gesellschaftliche Normbild über das individuelle Wunschbild siegt, kam er auf die besonders von Pädagogen so oft traktierte Frage der *Wirkungen des Films* zu sprechen: Entscheidend in der modernen Forschung ist die konsequente Berücksichtigung der Einsicht, dass der Zuschauer nicht als *tabula rasa* in Rechnung gestellt werden darf. Jeder ist durch Vererbung, Erziehung, Schulung, soziale Gruppen vorgeprägt und filtriert demnach die opti-

schen Informationen. Kein Film kann direkt auf die Zuschauer wirken. Die Wirkungen hängen von der Rüstung und Ausrüstung des einzelnen ab. Das heisst, jeder Zuschauer nimmt durch die Auswahl — durch seine Art des Schauens —, durch sein individuelles Behalten eine gründliche Selektion vor.

Alle wissenschaftlichen Untersuchungen ergeben, dass sowohl die positiven wie die negativen Wirkungen des Films in bezug auf Meinungen und Attitüden äusserst gering sind: Der Anstoss und das aktuelle Interesse sind zwar gross, aber einige Minuten nach der Vorführung sinken sie auf den Nullpunkt. Nur ein ausschliesslicher Konsum gleichartiger Filme oder eine perfide Orchestrierung aller Propagandamittel in einem totalitären System können gewisse Grundverhaltensmuster und Meinungen einschleifen. Von einem totalen Ausgesetztsein kann in einer pluralistischen Gesellschaft nicht die Rede sein. Die Angst vieler Erzieher vor den negativen Wirkungen des Films, die bei Jugendlichen geradezu negative Wirkung ermöglichen kann, weil sie eine negative Einstellung präformiert, kommt zu einem grossen Teil aus einer einseitig rationalen, meist elitären und konservativen Kulturkritik, die selbst keine Bewältigungsmittel kennt — ausser etwa der in ihrem Effekt sehr zweifelhaften Zensur.

Kommt der Film (wie die andern Massenmedien) gegen die individuellen Präformationen also nicht auf, so hat er dennoch die äusserst gewichtige Wirkung der Bestätigung und der Verstärkung eben dieser Präformation: Wir nehmen nur auf, was uns passt, aber was wir aufnehmen, bestärkt uns, dass wir recht haben. Nur wo Meinungen wertfrei, peripher sind, haben die Massenmedien die Chance, etwas zu bewirken.

Zusammenfassend: Über einzelne Wirkungen lässt sich wissenschaftlich verantwortbar nur sagen: gewisse Darstellungen von gewissen Dingen, die unter gewissen Umständen einem gewissen Publikum dargeboten werden, können gewisse Wirkungen haben. Über konkrete Wirkungen

eines bestimmten Filmes auf konkrete Menschen unter konkreten Bedingungen sind Vorhersagen unmöglich. Wer also den Film zum Buhmann macht, macht ihn unter Umständen tatsächlich zum Verführer, statt Kritik und Distanz zu ermöglichen. Die Gesellschaft sollte sich nicht — etwa durch Zensur — selbst die Augen verbinden, sondern die einzige mögliche Lösung akzeptieren: die Auseinandersetzung.

Bestätigt wurden diese Ausführungen von Dr. Albrecht durch die folgenden Referate und Filmbeispiele:

Fredy Buache, Direktor der Cinémathique Suisse in Lausanne, «*Cinéma de provocation*», *E. Leiser*, Filmschaffender, Direktor der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin, «*Der Film als Mittel der*

Propaganda», die — wenigstens bei den jüngeren Zuschauern — weder einen provokatorischen noch einen propagandistischen Effekt erzielten. Im Gegenteil.

Diese Schlussfolgerung Albrechts konkretisierte *Franz Sommer*, pädagogischer Berater des Schweizer Schul- und Volkskinos, Bern, indem er die Möglichkeiten und das Ziel der Filmerziehung in der Schule aufzeigte. Aber: die Filmerziehung steht oder fällt mit der Filmkultur der Erzieher. Diese wiederum ist zum Teil abhängig von der Filmkultur in unserem Land, die — wie Dr. *V. Sidler* in seinem Schlussreferat «*Die Präsenz der Schweiz im Film*» ausführte — aus der Verlogenheit des «Schweizerfilms» endlich auszubrechen beginnt.

Stephan Portmann