

UMSCHAU

Agitationskino in Berlin

Eindrücke von den 19. Internationalen Filmfestspielen

Die Internationalen Filmfestspiele in Berlin sind auf dem Weg, ein eigenes Gesicht zu bekommen, sich deutlich von ähnlichen Veranstaltungen abzuheben. Nicht zuletzt mag die Situation Berlins und die Tatsache dazu beigetragen haben, daß hier Filmfestspiele nicht im Klima eines mondänen Urlaubsorts mit entsprechenden kommerziellen Verpflichtungen stattfinden, sondern in einer Großstadt. Jedenfalls konnte man aus dem Ablauf des diesjährigen Festivals den Eindruck gewinnen, als hätten die Proteste und Reformbestrebungen des Vorjahrs in Berlin nicht nur verschlossene Ohren gefunden. Schon seit mehreren Jahren unterscheidet sich das Berliner Festival im Filmangebot merklich von anderen Festspielen. Während San Sebastian immer noch auf der bequemen Woge des „gutgemeinten“ Films den Traditionalisten traditionelle Filmkunst feilbietet, während in Cannes' modischer Palette Filme wie „Antonio-das-Mortes“¹ mehr exotische Neugier befriedigen als Wege zu einem neuen, diskussionsbereiten Kino weisen, während Venedig auf der Suche nach einer neuen Konzeption noch nicht aus der Krise herausgekommen ist, hat Berlin die Pforten seines Festspielhauses mit immer nachhaltigerer Konsequenz den Neuerern des Films, auch den Außenseitern und Angefeindeten geöffnet. Zu alten Berliner „Stammgästen“ wie Ray und Hani gesellten sich Straub und Godard, Saura und Zadek, Bergensträhle und Žilnik. Bei aller Kritik, die man im einzelnen vielleicht anbringen möchte, sollte man dem Leiter der Festspiele, Dr. Alfred Bauer, und den jährlich wechselnden Auswahlgremien einmal be-

scheinigen, daß sie programmlich in den letzten Jahren eine glücklichere Hand hatten als manche ihrer ausländischen Kollegen. Wenn in diesem Jahr nahezu die Hälfte aller Wettbewerbsbeiträge nicht nur diskutabel, sondern durchaus festspielreife Filme waren, wenn sich darunter sechs Erstlingsfilme junger Regisseure befanden, so ist das schon ein verdienstliches Ergebnis. Immer noch ist der Zwang einer bestimmten Mindestzahl von Filmen, die man nicht unterschreiten will, der Qualität des Festivals hinderlich. Immer noch gehen auch die Diskussionen darüber weiter, ob die Auswahlgremien offizielle Nominierungen großer Filmländer in jedem Fall anerkennen müssen. Doch es läßt sich nicht übersehen, daß Berlin auf dem Weg ist, vom Star-Festival der fünfziger Jahre endgültig zu einer Leistungsschau des jungen Films überzuwechseln.

Die Veränderung des Festspielniveaus bedingt eine Veränderung des Publikums. Noch gibt es bei Godard, Straub, Bruno oder Saura Unmutsäußerungen im Zoo-Palast, die mehr auf mangelnde Verständnis- und Diskussionsbereitschaft als auf qualifizierten Protest zurückzuführen sind. Doch schon bei den öffentlichen Diskussionen, die dieses Jahr regelmäßig über alle Wettbewerbsfilme stattfanden, trafen Leute zusammen, die nicht nur die aus Pressekonferenzen gewohnten Fragen nach Produktionsbedingungen und den Lebensgewohnheiten der Hauptdarsteller vorbrachten, sondern die sich mit den vorwiegend politischen Argumenten der Jungfilmer ernsthaft beschäftigten. Die Festspielleitung hat erstmals selbst dazu beigetragen, den Filmen ein breiteres Echo zu sichern, indem sie den Gedanken des jungen Regisseurs Werner Her-

¹ S. diese Zschr. 184 (1969) H. 7, 61–64.

zog aufgriff und die Festspielfilme in Bezirkstheatern für geringe Eintrittspreise wiederholte. Die Resonanz in der Berliner Bevölkerung war groß, sogar Diskussionen in den Vorstadtkinos wurden zum Teil lebhaft gesucht.

Ein weiteres Positivum ergab sich bei einer öffentlichen Aussprache über Berlinale-Probleme am vorletzten Tag des Festivals. Der Münchener Journalist Hans Stempel, in diesem Jahr Mitglied des Auswahl Ausschusses, regte an, die Anonymität der Auswahlentscheidungen zukünftig fallenzulassen und der Nominierung eines Films stets eine kurzgefaßte Begründung hinzuzufügen. Ein Mitglied des Auswahl Ausschusses solle überdies bei den öffentlichen Diskussionen anwesend sein, um gegebenenfalls über die Argumente Auskunft geben zu können, die den Ausschluß bewogen haben, den Film für den Wettbewerb zu akzeptieren. Nachdem Walther Schmieding, Leiter der Berliner Festspiele GmbH., zugesichert hat, sich für ein solches Verfahren wie auch für eine vermehrte Unabhängigkeit des Auswahl Ausschusses überhaupt einzusetzen, dürfte gewährleistet sein, daß Berlin in den kommenden Jahren über die Praktiken anderer A-Festivals einen wichtigen Schritt hinausgehen wird.

Die jungen Filme, über die zu berichten uns am wichtigsten erscheint, haben einen gemeinsamen Grundzug: die Auseinandersetzung mit der Gesellschaft, mit ihren politischen und sozialen Ordnungen. Die Kritik findet ihren Ausdruck bald mit ungehemmter Leidenschaft, bald in sarkastischen Aphorismen, bald in versteckter Hintergründigkeit scheinbar privater Vorgänge. Auf je verschiedene Weise, mit sehr unterschiedlichem Temperament ist die Rebellion in diesen Filmen offen oder versteckt vorhanden. Die Diskussion um die Verwirklichung marxistischer Ideen und eines recht verstandenen Sozialismus spielen in mindestens acht Berlinale-Filmen eine entscheidende Rolle, Filmen nicht etwa aus einem Land oder aus geistig eng verwandten Ländern, sondern Filmen aus Italien, Frankreich, Jugoslawien, Spanien, Schweden, den USA und Deutschland. Man

könnte auch noch die Beiträge der südamerikanischen Länder hinzuzählen, wären sie nicht in der Realisation ihrer oft noch ein wenig verworrenen Ideen reichlich unqualifiziert ausgefallen. Aber man weiß von früheren Festivals, daß vor allem aus Brasilien engagierte kritische Arbeiten kommen (z. B. die Filme Glauber Rochas und Nelson Pereira dos Santos), daß auch in Cuba politisch brisante Filme entstanden sind.

Am hausbackensten, am wenigsten klar in ihrer geistigen Konzeption sind leider immer noch die jungen Filme aus der Bundesrepublik. Der beachtete Theaterregisseur *Peter Zadek* steuerte mit seinem Erstlingsfilm *„Ich bin ein Elefant, Madame“* ein opportunistisches Stück Film bei, das sich zwischen modisch-konservativer Ausbeute des fotogenen Pauker-Themas und irritierender Aufsässigkeit gegenüber dem autoritären System nicht entscheiden kann. Vermutlich hat Zadek gerade eine Ambivalenz zwischen den extremen Positionen angestrebt, ohne daß sie ihm aber überzeugend gelungen ist. Zadek erweist sich mit diesem Film als ein Autor ohne klare Überzeugung, ohne die Entschiedenheit, die dem ins Politische vorgetriebenen Konflikt zwischen Lehrer und Schüler nottut.

Neben der Bedeutungsschwere, die bei aller modernistischen Spielhaltung dem Zadek-Film noch aus allen Nähten guckt, nimmt sich der übermütige Spaß, der aus den USA unter dem Titel *„Greetings“* nach Berlin kam, beinahe wie ein Leichtgewicht aus. Doch in den behenden Karikaturen, den politischen Scherzen und geistvollen Pop-Effekten ist weitaus mehr kritisches Bewußtsein versteckt als in manchem anspruchsvollen „Problemfilm“. Drei junge Leute stehen im Mittelpunkt. Jeder von ihnen schleppt seinen „Tick“ mit sich herum, typisch amerikanische Ticks, die im Begriff sind, einer ganzen Nation zu Komplexen zu werden: die Sex-Hörigkeit, der Kennedy-Mord und der Vietnam-Krieg. Paul soll zur Musterung, und man überlegt gemeinsam, wie er sich aus der Affäre ziehen kann. Zuerst versuchen die Freunde, ihn als Homosexuellen herauszuputzen; dann gibt er sich als reaktionärer Faschist; schließlich

halten die Freunde ihn einfach durch Sex-Geschichten Tag und Nacht wach. Lloyd interessiert sich so sehr für den Kennedy-Mord, daß er sich als Neffe von Oswalds Hauswirtin fühlt und sich selbst bedroht sieht. Jon gerät nach Vietnam, wo er von einem Kriegsberichterstatter zum Helden einer Reportage erkoren wird. Eingerahmt von dem Auszug aus einer Johnson-Rede (sinngemäß: „Ich will nicht behaupten, daß es euch noch nie so gut gegangen ist; aber tatsächlich ist es doch so“) läßt Autor-Regisseur *Brian de Palma* ein wahres Feuerwerk an Gags ab, bei denen einem der bittere Nachgeschmack wie ein Kloß im Hals stecken bleibt. Am treffendsten sind jene Sequenzen, in denen mehrere Komplexe zusammentreffen und einer geradezu erst die absurden Konsequenzen des anderen entlarvt. Lloyd hat ein Mädchen zu sich eingeladen. Als es nackt auf der Couch liegt, beschäftigt er sich mit Feuereifer, die Angaben des Warren-Reports über die Schußwunden Kennedys pedantisch auf ihrem Körper einzzeichnen. Das Mädchen liegt längst in tiefem Schlaf, als er enthusiasmiert zu der Feststellung kommt, daß Kennedy zur Zeit des Attentats auf dem Kopf hätte stehen müssen, sollten die offiziellen Angaben richtig sein. Oder: Jon erfindet eine neue Kunstform, die „Peep-Art“. Er bringt Frauen in seine Wohnung und betätigt sich als Spanner, indem er sie einlädt, sich vor der Kamera auszuziehen, um einen „intimen Augenblick“ ihres Alleinseins festzuhalten. Als er am Schluß des Films, von dem Kriegsberichterstatter gefolgt, eine Vietnamesin im Busch entdeckt, wiederholt er das nämliche Spiel wie bei der Aufnahme des „intimen“ Films. *Brian de Palmas* „Greetings“ ist ein respektloser Film, der aufmuckend an den Tabus einer Nation nagt, deren junge Generation sich entweder auf den Protest, den Spott oder die Resignation zurückzieht. De Palmas Spott ist eine Art von Protest. Resignation ist ihm fremd; seine Helden bleiben in ihren Konflikten fixiert, ohne jede Hoffnung, sich von ihnen befreien zu können. „Ich möchte nicht behaupten, daß es euch noch nie so gut gegangen ist; aber tatsächlich ist es doch so.“

Während „Greetings“ die oppositionelle Haltung junger Leute auf bewußt unterhalt-same, auch optisch abwechslungsreiche Art formuliert, flüchtet sich der junge Italiener *Edoardo Bruno* in ein dialektisches Diskussionsstück. Sein Film „*La sua giornata di gloria*“ ist denn auch in Berlin vornehmlich unter dem Aspekt diskutiert worden, ob dies denn überhaupt noch Film sei oder ein nur mangelhaft illustrierter Diskurs über Theorie und Praxis außerparlamentarischer oppositioneller Gruppen. Bruno bietet eine Art Modellfall an. Ausgehend von einer zukünftigen Revolution, macht er mit einer Guerilla-Gruppe bekannt, die von Claude angeführt wird. Richard stößt zu den Rebellen und fühlt sich von ihren Ideen angezogen. Er beginnt, sich an den Agitationsversuchen der Gruppe zu beteiligen, verrät den Anführer jedoch schon bald an einen Polizei-Kommandanten. Um sein Versagen und den Tod des Freundes gutzumachen, entwickelt er den Plan zum Überfall auf ein Munitionslager. Im entscheidenden Augenblick aber bleibt er mit einem Mädchen zusammen, während man von fern die Freunde kämpfen hört.

Ein Brecht-Zitat über die praktische Unfähigkeit jener, die theoretisch für ein besseres Dasein kämpfen, beendet den Film. Und Brecht ist es denn auch, von dem Bruno sich entscheidend beeinflusst zeigt. Nicht nur die endlosen Diskussionen, die Claude, Richard und ihre Freundin über Brecht führen (von den Schauspielern improvisierte Dialoge übrigens), signalisieren die geistige Vaterschaft Brechts, sondern auch Brunos Versuch einer Verfremdung der Handlung durch zugegebenermaßen oftmals auch fragwürdige Mittel. Bruno hat seinen Film mit der 16-mm-Kamera aufgenommen und nachträglich auf 35-mm-Format „aufgeblasen“. Dadurch hielt er nicht nur die Produktionskosten gering, sondern erzielte auch ein sehr grobkörniges Bild, das ihm als Mittel der Distanzierung wichtig erschien. Ähnlich Straub bevorzugt er an entscheidenden Stellen extrem lange, fixierte Einstellungen oder Kamerafahrten durch Straßen, an Häusern entlang, die keinen direkten Zusammenhang mit dem ge-

sprochenen Wort haben. Bruno versucht, eine Gleichrangigkeit von Bild und Wort durch deren wechselseitige Hervorhebung zu erzielen, doch ist die Folge oft nur eine Erschwerung für den Zuschauer, seinen Diskursen zu folgen, weil Bruno noch kein richtiges Gespür für die Proportionierung reflektiver und aktionsbetonter Szenen besitzt.

Wer sich dennoch die Mühe macht, dem Film aufmerksam zu folgen, wird in ihm eine hochinteressante Weiterführung der Auseinandersetzung mit der jungen italienischen Linken finden, die bei Bertolucci, Bellocchio und Samperi begonnen hat. Vor allem im Vergleich mit Bertoluccis Helden Fabrizio aus „Prima della rivoluzione“, dem nach wie vor bedeutendsten Film der jungen Avantgarde Italiens, zeigt sich eine bemerkenswerte Variante. Auch Bertolucci hat in seinem Film die Unfähigkeit der jungen Generation beschrieben, sich jenseits theoretischer Erkenntnis der etablierten bürgerlichen Ordnung und dem von ihr abhängigen politischen System zu widersetzen. Fabrizio endete in der Resignation, im Arrangement mit jener sozialen Schicht, die er aufs tiefste verachtete. Während dort aber die Umstände und die allmähliche Erkenntnis der eigenen Ohnmacht die Voraussetzungen für eine Kapitulation schufen, ist es in „La sua giornata di gloria“ mehr die insistierende Beschreibung einer inneren Labilität, die das Scheitern des Helden begründet. Dabei wird die Gruppe selbst nicht ausgenommen. Gerade die Umkehrungen und spiegelbildlichen Übertragungen der Argumentationen von Claude bzw. der Gruppe auf Richard und umgekehrt rufen ein Spannungsverhältnis hervor, das die Aktion der Gruppe im gleichen Maß relativiert wie das Verhalten Richards.

Ist schon Brunos Film über weite Strecken weniger dialektischer Film als dialektisches Theater, so hat sich Jean-Luc Godard mit seinem Fernsehfilm „Le gai savoir“ vollends in die Sackgasse des reinen Rede- und Lesefilms begeben. Die Helden seines „Masculin – féminin“, Jean-Pierre Léaud und Juliette Berto, erscheinen hier als Emile Rousseau und Patrice Lumumba auf der Leinwand

wieder, um sich zu abendlichen Gesprächen über die westliche Zivilisation zu treffen. Godard versetzt die Dialoge mit allen Elementen antithetischer Zeigetechnik, der Collage und der Ciné-Tracts, reiht Zitate von Descartes und Rousseau, Marx, Marcuse und Cohn-Bendit in schier endloser Fülle, läßt seine Protagonisten diskutieren über Möglichkeiten und Unmöglichkeiten der Kommunikation, über Probleme des Hörens, Sehens und Verstehens, der Sprache und des Sprechens, des Films und des Fernsehens. Nichts gibt es, was in diesem Film nicht in Frage gestellt würde, bis hin zum völligen Verzicht auf das Bild: langen Passagen Schwarzfilm, „Hörfilm“ sozusagen. Das Ende wiederum ist brilliantester Godard. „Dieser Film ist ein Mißerfolg“, hört man von der Leinwand und vernimmt die Bestätigung sogleich aus dem Publikum. Godard fühlt sich an einem Endpunkt angekommen, an dem er selbst keine Möglichkeiten agitativer filmischer Gestaltung mehr sieht, wohl eine Fülle neuer Stoffe. Glauber Rocha, so hört man, wird sie in Brasilien, Bertolucci und Jean-Marie Straub werden sie in Italien in Angriff nehmen. Folgerichtig könnte Godard jetzt nur aufhören mit dem Filmemachen. Doch er dreht weiter Filme, weil er – wie er schon früher sagte – ohne Film nicht leben kann. Freilich, so dicht wie in „Le gai savoir“ standen bei ihm noch nie Erkenntnis und Geschwätzigkeit, Einfall und Stupidität einander gegenüber. Man wird den Verdacht nicht los, als habe Godard für diesen Film alles an Lese Früchten zusammengekartt, was ihm aus den letzten Monaten im Gedächtnis war. Manches entsteht in der dialogischen Formulierung, in der Demonstration, in der prononcierten Montage mit gefundenen und arrangierten Wirklichkeitspartikeln zu überraschender Eindringlichkeit, anderes bleibt Aphorismus, unvergorene Pseudo-Philosophie, zufälliges Schnitzelwerk. Die Ermüdung des Zuschauers bleibt nicht aus und damit die Frage nach dem Sinn eines solchen Films, der allenfalls noch intellektuelles Gedankenspiel für Intellektuelle ist. Godard, der so gern ein Apostel der Massen sein möchte, macht sich

zum Wegbereiter des Elite-Kinos – und, wie ich meine, nicht einmal eines guten.

Ganz anders verfährt der junge schwedische Regisseur *Johan Bergensträhle* in seinem ersten Spielfilm „*Made in Sweden*“. Auch hier Agitation, auch hier jugendliche Revolte, auch hier Diskussion und Versuch einer Bewußtwerdung, doch alles in einem filmischen Stil, nicht immer frei von Klischees, aber um eine kritische Position bemüht, die den Dialog mit dem Publikum sucht. In Schweden, dem Wohlfahrtsstaat, stehen Auswirkungen und Begleitumstände des Wohlstands im Vordergrund des kritischen Interesses der jungen Regisseure. Bo Widerberg hat sich in mehreren Filmen damit auseinandergesetzt, Johan Bergensträhle greift sich einen speziellen Aspekt heraus: die Manipulationen einer mächtigen Finanzgruppe. Jörgen, der Held seines Films, hat auf eine Karriere in der Wirtschaft verzichtet und ist Journalist geworden. Er sucht den suspekten Geschäften des Konzerns auf die Spur zu kommen. Zusammen mit seiner Freundin, einer Soziologin, fliegt er nach Bangkok, wo er unter Lebensgefahr herausbringt, daß eine Tochtergesellschaft des schwedischen Konzerns in Thailand Waffen an Guerilla-Truppen liefert. Gerade als sich der Konzern mit einer anderen einflußreichen Weltfirma fusionieren will, legt er sein Material auf den Tisch.

Bergensträhle vergißt in seinem Film keinen Augenblick, was das Publikum im Kino erwartet. Es gibt Elemente des Gesellschaftsfilms, des Abenteuerfilms, des Krimis, der schwedischen Schärenlyrik und Ferienpoesie, aber auch der effektsicheren Revolte. Bergensträhle hält seinen Film dadurch im Vordergrundigen abwechslungsreich, manchmal vielleicht ein wenig zu viel und zu bunt. Doch all diese Klischees des Unterhaltungsfilms betreffen nur die Oberfläche; die beiden jungen Leute agieren gegen sie. So wird die abenteuerliche Verfolgung auf einem thailändischen Fluß überlagert von Fanon-Zitaten und Reflexionen über die Position der jungen Sozialisten im Wohlfahrtsstaat; die Idylle der Liebesgeschichte wird aufgesprengt durch Erinnerungsbilder an das Elend in

Bangkok, eine Methode, die in der Endloschleife einer Schmalfilmvorführung solcher Elendsbilder gipfelt. Dazwischen schieben sich immer wieder Aufnahmen von Protestzügen schwedischer Studenten und Diskussionen, die die scheinbar glatte Oberfläche aufreißen. Bergensträhle macht sehr bewußtes Kino. Nicht alles wirkt dabei logisch und überzeugend, doch ist die Chance, mit dieser faßlichen, konkreten Methode eine relativ breite Publikumsschicht zu erreichen, sicher groß.

Kino macht auch der Jugoslawe *Želimir Žilnik*, dessen Film „*Rani Radovi*“ (*Frühe Werke*) den Großen Preis der Berlinale erhielt. Sein Film ist Agitationskino par excellence. Angeregt zu seinem Film wurde Žilnik durch die Studentenunruhen in Belgrad 1968. Die Beteiligung an diesen Demonstrationen und die Erfahrung ihres „tragischen Endes“ (Žilnik) lenkten Žilniks Aufmerksamkeit auf die notwendigen Voraussetzungen für den Erfolg oder auch nur den Widerhall eines revolutionären Aktes und auf die Möglichkeiten struktureller Veränderungen, die neben der ideologischen Neubesinnung unerläßlich sind, soll die Ideologie nicht eine private Angelegenheit bleiben.

Regisseure wie Dušan Makavejev und Puriša Djordjević haben in Jugoslawien den Boden bereitet, Überlegungen wie diese konkret im Film darstellen zu können. Sie haben sich von dem Klischee des heroisierenden Partisanenfilms abgewandt, der bis zur Mitte der sechziger Jahre den jugoslawischen Film beherrscht hatte, und suchten die Konflikte, ohne propagandistische Vorzeichen, in der intimen Welt ihrer Helden. Žilniks Film nun entzündet sich an dem Zusammenprall einer Gruppe idealistisch gesinnter junger Leute mit der jugoslawischen Wirklichkeit. Ein junges Mädchen vom Lande hat Marx gelesen und versucht, gemeinsam mit ihren Freunden, die Welt zu verändern. Sie zieht über Land und möchte die Gesellschaft der permanenten Revolution verwirklichen, wie sie Marx in seinen „Frühschriften“ (darauf spielt der Filmtitel an) beschrieben hat. Doch sie stößt auf eine Mauer des Unverständnisses, wird verprügelt, aus den Dörfern getrieben und

schließlich, in ihre Heimat zurückgekehrt, mit Benzin übergossen und verbrannt. Am Schluß des Films steht ein Zitat von Saint-Just: „Die Revolutionäre, die die Revolution nur halb durchführen, schaufeln sich selbst ihr Grab.“ Žilnik bezieht diesen Satz in seinem Film auf beide Richtungen: Sowohl in der bloß verbalen Radikalität der jungen Leute sieht er einen Grund für das Scheitern wie auch in der Situation des jugoslawischen Sozialismus, der auf halbem Weg stehengeblieben ist. Kein Wunder, daß offiziellen politischen Kreisen der Film – und erst recht seine Entsendung auf das Berliner Festival – suspekt war. Noch wenige Tage vor der Berliner Aufführung war ungeklärt, ob der Film überhaupt gezeigt werden könnte. In Belgrad hatte ein regelrechtes Gerichtsverfahren darüber stattgefunden, in dem der von Haus aus als Jurist ausgebildete Žilnik als Verteidiger seines Films auftreten mußte.

Irritiert, auch in Berlin, hat manche Zuschauer der Hinweis im Vorspann, es handle sich um eine Komödie. Das ist freilich auch nicht im Sinn eines Lustspiels gemeint, wohl aber wird damit schon die „komische“ Rolle signalisiert, die Revolutionäre in einer Gesellschaft spielen, die von sozialer und politischer Rückständigkeit geprägt ist. Žilnik: „Die

Tragödie der sozialistischen Revolutionen liegt darin, daß sie zwar erfolgreich sind auf dem Gebiet der politischen Macht – politische Machtverhältnisse sind durch sie verändert worden. Dagegen bleibt die Gesellschaft, in der wir leben, mit so vielen rückwärts gewandten Elementen behaftet, daß Revolutionäre in dieser Gesellschaft häufig sehr komische Rollen spielen.“

Wenn ich zu Anfang sagte, Žilniks Film „Rani Radovi“ erscheine mir als Agitationskino par excellence, so meine ich das nicht nur im Hinblick auf seine präzisen Vorstellungen von der Veränderbarkeit einer politischen Ordnung, sondern ebenso wegen seines „offenen“ Stils, der sich erlaubt, mit dem vorhandenen Material sehr frei zu verfahren, der sich nicht an Phrasen und didaktische Formeln klammert, sondern der eine gehörige Distanz gegenüber dem behandelten Thema mitbringt und es geradezu spielerisch verarbeitet. Spott und Ironie, Karikatur und Widerspruchsgeist prägen den Ablauf des Films und reflektieren die Position seines Autors, der überzeugt ist, daß man auch mit der Ideologie seinen Spott treiben kann, ohne daß damit notwendig Verachtung verbunden sein muß.

Franz Everschor

Die politische Zeitschrift

Von der Tribüne der Zeitschrift her sind die bahnbrechenden Gedanken aller Epochen zuerst an die anderen Medien und dann über sie an die Öffentlichkeit herangebracht worden. In Zeitschriften, von denen die Wochenzeitschriften gegenwärtig am einflußreichsten sind, erfolgen zu jeder Zeit die entscheidenden Anstöße zu Veränderungen im staatlichen, gesellschaftlichen oder wirtschaftlichen Leben. Verfolgt man die sich in der öffentlichen Meinungsbildung vollziehenden Auseinandersetzungen, so bestätigt sich die These, daß die Zeitschrift Ursprung neuer Impulse ist. Das ist sie bis in die Gegenwart – und trotz des Aufkommens konkurrierender (elektronischer) Informationsmittel – geblieben.

Die Zeitschrift ist ein Kommunikationsmittel erster Ordnung. Um seine wissenschaftliche Erforschung haben sich bisher nur wenige Gelehrte bemüht. Sogar von der zuständigen Disziplin, der Publizistikwissenschaft, ist die Erforschung der Zeitschrift weitgehend vernachlässigt worden. Erst Joachim Kirchner hat mit seinem zweibändigen Werk *Die Grundlagen des deutschen Zeitschriftenwesens* (Teil I: Leipzig 1928, Teil II: Leipzig 1931) einen Anfang gesetzt. Anhand umfangreichen bibliographischen Materials versuchte Kirchner die spezifischen Wesensmerkmale der Zeitschrift herauszuarbeiten. Das unternahm er unter vorwiegend historischen Aspekten. War er somit zunächst den Grundlagen des Mediums