

FILM & SCHRIFT 23

Herausgegeben von der Deutschen Kinemathek

Rolf Aurich, Michael Wedel (Hg.)

Die »Filmkritik«

Eine Zeitschrift und die Medien



**Die »Filmkritik«
Eine Zeitschrift und die Medien**

FILM & SCHRIFT · Band 23

Herausgegeben von der Deutschen Kinemathek

Die »Filmkritik« Eine Zeitschrift und die Medien

Herausgegeben von Rolf Aurich und Michael Wedel

et+k

edition text + kritik



Deutsche
Kinemathek



Cinepoetics

Poetologien
audiovisueller
Bilder



Die Beauftragte der Bundesregierung
für Kultur und Medien

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

ISBN 978-3-96707-925-8 E-ISBN 978-3-96707-926-5

© edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, München 2024
Levelingstraße 6a, 81673 München
www.etk-muenchen.de

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Redaktion: Rolf Aurich, Michael Wedel

Umschlaggestaltung: Thomas Scheer

Coverfoto: Zwei Ausgaben der »Filmkritik« zum Thema Leben und Arbeiten beim Fernsehen, Nr. 219, März 1975, Nr. 224, August 1975

Satz und Bildbearbeitung: Olaf Mangold Text & Typo, 70374 Stuttgart

Druck und Buchbinder: Laupp & Göbel GmbH, Robert-Bosch-Straße 42, 72810 Gomaringen

Inhalt

Rolf Aurich/Michael Wedel

Einleitung 7

Claudia Lenssen

Lebensthema Kino und Publizistik

Enno Patalas und die Medien 16

Michael Wedel

Parallelaktion

Wilfried Berghahns Rundfunkarbeit und die »Filmkritik« 42

Anna Kokenge

Das Schreiben als Schule

Theodor Kotullas Weg von der Filmkritik zum Fernsehfilm 67

Gary Vanisian

Medium des persönlichen Ausdrucks

Die Fernsehbeiträge von Ulrich Gregor 90

Ruth Preusse

Aufarbeitung als Notwendigkeit

Gerhard Schoenberner und der NS-Film 104

Rolf Aurich

Der Publizist

Reinold E. Thiel zwischen Filmkultur, Filmkritik
und Medien 131

Wenke Wegner

Frivolous Frieda

Frieda Grafe in Funk und Fernsehen 163

Michael Baute/Stefan Pethke

Dem Staunen hinterhergehen

11 × Helmut Färber im WDR 180

Volker Pantenburg

Gesendete Hefte

Harun Farocki, die »Filmkritik« und das Fernsehen 198

Frederik Lang

Vom Schreiben, Filmen und Sprechen

Hartmut Bitomskys filmkritisches Arbeiten in der »Filmkritik«
und anderen Medien 218

Tilman Schumacher

Was das Kino uns bietet – und was nicht

Die medienübergreifenden Reflexionen von Wilhelm Roth
zum bundesdeutschen Kino der 1960er- und 1970er-Jahre 232

Alf Mayer

»Dabeisein heißt gehorchen«

Zum Werk von Wolf-Eckart Bühler 248

Autorinnen und Autoren 265

Dank 268

Abbildungen 269

Einleitung

Mehr als ein Vierteljahrhundert lang, von Januar 1957 bis Oktober 1984, hat die »Filmkritik« die intellektuelle Auseinandersetzung mit der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft des Films in der Bundesrepublik geprägt. Wie keine andere Filmzeitschrift hat sie die damals vorherrschenden Standards der Filmpublizistik verschoben, die Maßstäbe einer kritischen Auseinandersetzung mit dem Kino modernisiert, die Öffentlichkeit für geschichtliche Funktionen und ästhetische Möglichkeiten, internationale Stiltendenzen und die politische Relevanz des Films sensibilisiert.

Dabei wurden nicht nur Entwicklungen angestoßen und flankiert, die auch hierzulande mit dem Jungen und Neuen Deutschen Film zu einer Erneuerung der Filmkultur geführt haben. Die Zeitschrift hat auch neue Sicht- und Schreibweisen entwickelt, mit denen sich der Film in seinen Verwertungszusammenhängen gesellschaftskritisch in den Blick nehmen ließ, ohne dabei seine ästhetischen Dimensionen zu vernachlässigen. Die Spannung zwischen beiden Polen einer primär politisch und einer primär ästhetisch argumentierenden Kritik hat die Zeitschrift von Anbeginn begleitet, in regelmäßigen Abständen nachdenkliche Selbstreflexionen in Gang gesetzt, aber auch interne Auseinandersetzungen und teils heftige Zerreißproben nach sich gezogen.¹

Die Zeitschrift der Zeitschriften

Der Bedeutung der »Filmkritik« als – gerade in seiner Vielstimmigkeit – diskurstiftendes Forum einer kritischen Cinéphilie hat die filmhistorische Forschung insofern Rechnung getragen, als die Geschichte der Zeitschrift umfassend dokumentiert und wiederholt zum Gegenstand eingehender Betrachtungen geworden ist. Bereits in den 1970er-Jahren wurden die frühen Jahrgänge 1957 bis 1965 in Reprint-Ausgaben neu herausgebracht.² Die ins-

1 Einen bündigen Überblick über die Entwicklung der Zeitschrift bietet Markus Nechleba: 50 Jahre »Filmkritik«. In: *filmmuseum münchen*, H. 13, 2007/2008, S. 24–27.

2 »Filmkritik« 1957–1963. 2 Bde. Frankfurt am Main: Zweitausendeins 1976; »Filmkritik«, Reprint des Jahrgangs 1964. München: Filmkritiker Kooperative 1976; »Filmkritik«, Reprint des Jahrgangs 1965. München: Filmkritiker Kooperative 1976.

gesamt weit über 300 Hefte der Zeitschrift sind zudem in zwei Registerbänden komplett erschlossen³ und in spezialisierten Filmbibliotheken im In- und Ausland vollständig vorhanden. Antiquarisch verfügbare Einzelhefte und Jahrgangsmappen zählen noch heute zu begehrten Sammelobjekten. Kritiken und Essays wichtiger »Filmkritik«-Autorinnen und -Autoren wie Enno Patalas, Theodor Kotulla, Wilfried Berghahn, Frieda Grafe, Herbert Linder, Peter W. Jansen, Harun Farocki oder Hartmut Bitomsky liegen in umfangreichen Anthologien oder gar im Rahmen mehrbändiger Werkausgaben vor.⁴

Von der Genese aus dem kurzlebigen Vorgängerprojekt »film 56« über den Richtungsstreit zwischen der »Ästhetischen« und der »Politischen Linken« Mitte der 1960er-Jahre und der Übergabe der Schriftleitung von Enno Patalas an eine Redaktions-Kooperative zum Ende des Jahrzehnts bis zur abrupten Einstellung des Erscheinens der Zeitschrift im Herbst 1984 sind einzelne Facetten der Geschichte der »Filmkritik« auf Tagungen und Symposien, in Zeitzeugenberichten und Aufsätzen beleuchtet worden. Im Rahmen von Überblicksdarstellungen wurde immer wieder die bahnbrechende Rolle hervorgehoben, welche die Zeitschrift in der Geschichte der deutschsprachigen Filmkritik gespielt hat.⁵ Internationale Vorbilder wie die 1951 ins Leben gerufenen »Cahiers du cinéma« in Frankreich, der Einfluss Siegfried Kracauers und der Frankfurter Schule wurden dabei als zentrale Bezugspunkte für die Gründungsgeneration der »Filmkritik« geltend gemacht. Hingewiesen wurde auch auf existierende Netzwerke wie die Filmclub-Bewegung oder das Publizistik-Institut in Münster, um die herum sie sich als Gruppe formieren konnte. Besondere Aufmerksamkeit hat traditionell die identitätsstif-

3 Franz Josef Knappe (Hg.): »Filmkritik«. Register der Jahrgänge 1957 bis 1974. München: Filmkritiker Kooperative 1975; Harun Farocki Institut (Hg.): »Filmkritik«. Register der Jahrgänge 1975 bis 1984. Berlin: Harun Farocki Institut 2018.

4 Vgl. die entsprechenden Bände in der von Rolf Aurich und Wolfgang Jacobsen herausgegebenen Reihe »Film & Schrift«, München: edition text + kritik 2005ff., sowie Sammlungen der Texte von Frieda Grafe (Ausgewählte Schriften, 12 Bde., hg. v. Enno Patalas. Berlin: Brinkmann & Bose 2002–2008), Frieda Grafe und Enno Patalas (Im Off. Filmartikel. München: Hanser 1974), Hartmut Bitomsky (Kinowahrheit. Schriften zum Film, hg. v. Ilka Schaar-schmidt. Berlin: Vorwerk 8 2003) und Harun Farocki (Schriften, Bd. 3: Meine Nächte mit den Linken. Texte 1964–1975, hg. v. Volker Pantenburg. Köln: Walther König 2018; Schriften, Bd. 4: Ich habe genug! Texte 1976–1985, hg. v. Volker Pantenburg. Köln: Walther König 2019). Von einem zwischen 1963 und 1973 kontinuierlich vertretenen »Filmkritik«-Autor wie Uwe Nettelbeck (1940–2007) wurde allerdings nur eine Auswahl seiner Filmkritiken für »Die Zeit« wiederveröffentlicht: Keine Ahnung von Kunst und wenig vom Geschäft. Filmkritik 1963–1968. Hg. von Sandra Nettelbeck. Hamburg: Philo Fine Arts 2011.

5 Vgl. David Steinitz: Geschichte der deutschen Filmkritik. München: edition text + kritik 2015, S. 183–192; Matthias Frey: From »I« to »We«. »Filmkritik« and the Limits of Kracauerism in Postwar German Film Criticism. In: Ders.: The Permanent Crisis of Film Criticism. The Anxiety of Authority. Amsterdam: Amsterdam University Press 2015, S. 81–99.

tende Frontalopposition gegen die Formen der »kulinarischen Kritik« erlangt, wie sie in den Feuilletons der frühen Bundesrepublik gepflegt wurden, vor allem aber der Richtungsstreit der 1960er-Jahre und seine widersprüchlichen Folgen der Kollektivierung und Politisierung der Redaktionsarbeit auf der einen, der Autonomisierung von Einzelinteressen und deren Zerstreuung in individuelle und höchst subjektiv gefärbte Themenhefte auf der anderen Seite.⁶

Dass sich darunter auch ein von Ingemo Engström redaktionell verantwortetes Themenheft »Die Bilder der Frauen und die Herrschaft der Männer« findet, lässt den Umstand, dass die »Filmkritik« von Anfang an und bis zum Ende ihrer Existenz ein männlich definiertes und dominiertes Unternehmen war, nur umso deutlicher ins Auge stechen. Das Heft erschien im März 1976 und kann nicht zuletzt als Reaktion darauf gedeutet werden, dass 1974 mit »Frauen und Film« in Westberlin die erste dezidiert feministisch ausgerichtete Filmzeitschrift Europas ins Leben gerufen worden war (hg. v. Helke Sander). In deren Visier ist das – von wenigen und eher vorübergehenden Ausnahmen abgesehen – federführend mit Männern besetzte Redaktionskollektiv der »Filmkritik« in den Folgejahren dann auch immer wieder geraten.⁷

Eine nähere Betrachtung der Beziehungen und Wechselwirkungen der »Filmkritik« mit anderen deutschsprachigen Filmzeitschriften dieser Jahre wie »Frauen und Film«, aber z. B. auch »Filmstudio« (1954–1968, hg. v. Filmstudio an der J.-W.-Goethe-Universität in Frankfurt am Main und vom Filmstudio an der Technischen Hochschule Aachen, ab Oktober 1965 in deren Auftrag von Robert Bernauer), »Film« (später »Fernsehen + Film« und »tv heute«, 1963–1971, zunächst hg. v. Werner Schwier und Hans-Dieter Roos), »Kino« (1973–1974, hg. v. Kraft Wetzels) »F Filmjournal« (1978–1980, hg. v. Jürgen Wehrhahn, Günter Knorr und Peter Spiegel) oder »Filme« (1980–1982, hg. v. Jochen Brunow, Antje Goldau, Norbert Jochum und

6 Vgl. z. B. Claudia Lenssen: Der Streit um die politische und die ästhetische Linke in der Zeitschrift »Filmkritik«. Ein Beitrag zu einer Kontroverse in den sechziger Jahren. In: Norbert Grob / Karl Prümm (Hg.): Die Macht der Filmkritik. Positionen und Kontroversen. München: edition text + kritik 1990, S. 63–78; Irmbert Schenk: »Politische Linke« versus »Ästhetische Linke«. Zum Richtungsstreit der Zeitschrift »Filmkritik« in den 60er Jahren. In: Ders. (Hg.): Filmkritik. Bestandsaufnahmen und Perspektiven. Marburg: Schüren 1998, S. 43–73.

7 Vgl. z. B. das Gespräch von Uta Berg-Ganschow und Gesine Stempel mit Ingemo Engström. In: Frauen und Film, Nr. 22, 1979, S. 5–14. Zur Frühzeit von »Frauen und Film« vgl. Miriam Hansen: »Frauen und Film« and Feminist Film Culture in West Germany; Ramona Curry: »Frauen und Film« Then and Now. Beide in: Sandra Frieden u. a. (Hg.): Gender and German Cinema. Feminist Interventions. Bd. 2: German Film History / German History on Film. Providence und Oxford: Berg 1993, S. 293–308.

Norbert Grob) – inklusive ihrer unterschiedlichen kritischen Maßstäbe, Schwerpunktsetzungen und daraus resultierenden Positionskämpfe – bildet bis heute ein Desiderat der filmpublizistischen Forschung; ganz zu schweigen von vergleichenden Untersuchungen auf deutsch-deutscher oder internationaler Ebene.

Stattdessen scheint sich die Beschäftigung mit der Geschichte der »Filmkritik« selbst tendenziell in zwei Lager zu unterteilen, die am Gegenstand dieser Zeitschrift unterschiedliche Interessen verfolgen. Zum einen zeichnet sich ein chronologisches Schisma ab, in dem sich der Umbruch von 1969 spiegelt: Ein Teil der Forschung interessiert sich primär für die Entstehung und Entwicklung der »Filmkritik« im ersten Jahrzehnt ihres Bestehens, für einen anderen Teil wird es erst ab den 1970er-Jahren wirklich interessant. Die einen faszinieren die Texte der frühen Jahre als Dokumente eines einsetzenden Kulturkampfes und Mentalitätswandels in der westdeutschen Nachkriegsgesellschaft, die anderen die Politisierung nach 1968 und ihre schwer durchschaubaren Verbindungen mit einer sich in den 1970er-Jahren subjektivistisch radikalierenden Cinéphilie. An den Protagonisten der ersten Generation der »Filmkritik«-Autoren lässt sich nachverfolgen (und durchaus bewundern), wie viele von ihnen zeitgleich oder unmittelbar im Anschluss an ihre Mitwirkung an der Zeitschrift in institutionelle Schlüsselpositionen bei Presse, Fernseh- und Rundfunksendern, Filmfestivals und an Filmhochschulen, Gedenkstätten, Filmmuseen und Kinematheken sowie in Filmförderinstitutionen, Filmverleihen und Rechteverwertern gelangten. An der zweiten Generation, der dies nur noch seltener und über größere Umwege gelang, reizt die explosive Mischung aus solitären Einzelgängern wie Helmut Färber oder Wolf-Eckart Bühler und Filmemachern und Filmemacherinnen wie Farocki, Bitomsky und Engström, aber natürlich auch Wim Wenders, Rudolf Thome oder Michael Klier.

Kollektive Zuschreibungen und generationelle Gewichtungen können, so pauschal gefasst, den jeweiligen Einzelfall jedoch nur bedingt abdecken, wie sich etwa am Werdegang Theodor Kotullas erweist, der, gewissermaßen nach dem Muster der nachfolgenden Generation, vom Schreiben für die »Filmkritik« beinahe nahtlos zum Filmemachen übergegangen ist. Dass die Lebensläufe und Tätigkeitsspektren der einzelnen Autorinnen und Autoren der Zeitschrift sich nicht reibungslos in historische Strukturmuster einfügen lassen, deutet auf eine weitere Dichotomie, von der die Beschäftigung mit der Geschichte der »Filmkritik« geprägt zu sein scheint: das Spannungsverhältnis zwischen institutionsgeschichtlichen Ansätzen, die auf die Zeitschrift als wichtige kulturelle Instanz ihrer Zeit zurückblicken, und werkbiogra-

Abb. 1:
Ein Heft der »Filmkritik« kursiert am Esstisch während der Dreharbeiten zu Robert Bressons *MOUCHETTE*, dokumentiert in *ZUM BEISPIEL BRESSON* von Theodor Kotulla



fischen Zugriffen auf einzelne ihrer Protagonisten und Protagonistinnen, in deren Viten die Texte für die »Filmkritik« nur eine – wenn auch zumeist entscheidende – Etappe darstellte.

Als erste Buchpublikation, die sich ausschließlich der Geschichte der »Filmkritik« widmet, möchte der vorliegende Band sich die verschiedenen Expertisen, Ansätze und Interessenlagen unter einem dezidiert medienhistorischen Aspekt zunutze machen und miteinander in einen produktiven Dialog versetzen. Ausgangspunkt der Überlegungen ist dabei die an sich schlichte, jedoch in ihrer Bedeutung und Tragweite nicht zu unterschätzende Beobachtung, dass zahlreiche Autoren und Autorinnen der »Filmkritik« parallel zu ihrer Tätigkeit für die Zeitschrift regelmäßig filmkritische und filmhistorische Beiträge für Fernsehen und Rundfunk geliefert haben. Einige waren zeitweise fest bei einem Sender angestellt, für die meisten stellte die Filmberichterstattung in Rundfunk und Fernsehen eine gut bezahlte und daher notwendige Nebenbeschäftigung dar. In fast allen Fällen aber ergeben sich bei näherer Betrachtung aufschlussreiche Verknüpfungen zwischen der Arbeit für die »Filmkritik« und den Versuchen, sich den öffentlich-rechtlichen Rundfunk als Forum für einen kritisch reflektierenden Umgang mit dem Film zu erschließen.

Mit den in diesem Buch versammelten Werkporträts möchten wir diesen bisher wenig beachteten (inter-)medialen Aspekt der Geschichte der frühen bundesdeutschen Filmpublizistik und -vermittlung näher beleuchten und an exemplarischen Beispielen den Wechselwirkungen nachgehen, die zwischen veränderten Denk- und Schreibweisen über Film in verschiedenen publizis-

tischen und medialen Zusammenhängen bestanden haben. Wie die Beiträge im Einzelnen vor Augen führen, haben sich diese Zusammenhänge nicht erst in späteren Jahren ergeben – etwa bei Harun Farocki und Hartmut Bitomsky, für deren Schaffen sie längst als konstitutiv erkannt worden sind.⁸ Vielmehr gehörte die »Medienarbeit« für Rundfunk und Fernsehen von Anfang an zum Tätigkeitsfeld vieler Mitarbeiter (und einiger Mitarbeiterinnen) der »Filmkritik« und schlug sich bereits weitaus früher als bisher angenommen auch konzeptionell in ihrer Sichtweise auf die besondere Funktion von Film und Kino in einem sich rasant wandelnden Medienensemble nieder.

Die Zeitschrift und die Medien

DER FILMSCHNITT heißt ein filmkundlicher Film von 1958, der vom Institut für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht (FWU) zu Schul- und Bildungszwecken vertrieben wurde. Die Dialoge der Spielhandlung in dem von Ernst Niederreither geschriebenen und inszenierten Kurzfilm verantwortete Gunter Groll, zu dieser Zeit der wohl bedeutendste Filmkritiker Westdeutschlands – und zugleich einer jener Feuilletonisten, gegen deren Arbeit sich die »Filmkritik« ausdrücklich wandte. Dass Groll eine film- und theaterwissenschaftliche Ausbildung genossen und ab 1938 als Dramaturg bei der Bavaria gearbeitet hatte, dürfte den wenigsten bekannt gewesen sein. Regisseur und Cutter eines Films spielen in DER FILMSCHNITT Montagemöglichkeiten einer Handlung durch, sinnieren im Off über die verschiedenen Möglichkeiten der Anordnung von Filmbildern, sie spüren dem im Filmschnitt versteckten Assoziationspotential nach und wenden sich manchmal an das Publikum. Betont wird der Eindruck, dass hier Fachleute eine in filmische Form verpackte Einführung, eine spielerisch gestaltete dialogische Vorlesung zum filmischen Grundprinzip der Montage halten. Von Gesetzen der Filmmontage ist die Rede, die jedoch mathematischen Gleichungen nicht gleichen würden. Ein lockerer, unverkrampfter Darstellungsgestus und ein mit retardierenden Momenten durchsetzter Spielfilmcharakter kennzeichnen eine Produktion, die sich stark unterscheidet von solchen des Fernsehens, die seit den späten 1950er-Jahren unter maßgeblicher Beteiligung

8 Vgl. Volker Pantenburg: Film-Praxis und Text-Praxis. Harun Farocki und die *Filmkritik*. In: Farocki: Schriften, Bd. 4: Ich habe genug! Texte 1976–1985, a. a. O., S. 449–466; Frederik Lang: Hartmut Bitomsky. Die Arbeit eines Kritikers mit Worten und Bildern. Wien: Synema 2020.

von »Filmkritik«-Protagonisten entstanden sind und die in diesem Band eingehend erörtert werden.⁹

Filmgeschichte und Filmkunde waren dem 1952 gestarteten Fernsehen in Deutschland West und Ost nicht fremd – die zeitgenössischen Programmzeitschriften weisen seit 1953 eine Fülle von Sendungen aus dem Kontext der Filmvermittlung auf, und nicht zuletzt erwiesen sich ausgestrahlte Kinofilme bereits zu dieser Zeit in der Fernsehpraxis als die erfolgreichsten Programmteile. Die Ende 1958 geschaffene ARD-Filmkommission wählte fortan für das ARD-Gemeinschaftsprogramm erwünschte Kinofilme aus. Auch an eine »Stunde der Filmclubs« im Programm war bereits früh gedacht worden.¹⁰ Die Bedeutung der westdeutschen Filmclubs gerade für die ältesten Autoren der »Filmkritik« wird in den entsprechenden Beiträgen des vorliegenden Bandes betont, in besonderem Maße gilt das für Enno Patalas, Wilfried Berghahn und Reinold E. Thiel (während biografische Ausführungen nicht in jedem Beitrag eine Rolle spielen). Wer in den 1950er-Jahren mit Kritiken von Gunter Groll in die Cinéphilie hineinwuchs, der dürfte als Mitglied eines Filmclubs der Figur von Johannes Eckardt (1887–1966) nicht entkommen sein. Dieser Multifunktionär mit filmkulturellen Wurzeln in den frühen 1920er-Jahren, die während der nationalsozialistischen Zeit fest ins kulturelle Gefüge der zeitgenössischen Filmpolitik griffen (Degeto-Kulturfilm GmbH, Tobis, Lessing-Hochschule, Schmalfilmexpansion im besetzten Europa), war nach einem zeitweisen Berufsverbot nicht von der Nachkriegs-Bildfläche verschwunden. Er wirkte ab 1952 zusammen mit dem Tonfilmpionier Guido Bagier (1888–1967) und dem politisch belasteten Heinrich Roellenbleg (1901–1963), einstiger Geschäftsführer der Deutschen Wochenschau GmbH, als Experte für den Hessischen Rundfunk, um künftige Zusammenhänge von Film und Fernsehen planerisch zu gestalten. Eckardt verfolgte die Idee von Film als eigengesetzlicher Kunst. Dieser Gedanke fand eine Berührung mit den Überlegungen Gunter Grolls, der dabei allerdings die nationale Komponente, anders als Eckardt, nicht herausstellte.

- 9 Ob zwei weitere FWU-Produktionen unter Mitwirkung Gunter Grolls ähnlichen Charakter tragen, muss unbestimmt bleiben, da anders als im Fall von *DER FILMSCHNITT* die Titel *TIERE IM AQUARIUM* (1951, Regie: Karl Koch, Drehbuch: Gunter Groll) und *VARIATIONEN ÜBER EIN FILMTHEMA* (1955, Regie: Ernst Niederreither, Drehbuch: Gunter Groll, Ernst Niederreither) zur Sichtung nicht zur Verfügung standen, jedoch die entsprechenden FWU-Beihefte F 369 und F 438 sowie auch das Beiheft zu *DER FILMSCHNITT* FT 1571.
- 10 Vgl. zu diesem Komplex Rolf Aurich: *Die Degeto und der Staat. Kulturfilm und Fernsehen zwischen Weimar und Bonn*. München: edition text + kritik 2018, besonders der Abschnitt »Filmgeschichte im frühen Nachkriegsfernsehen«, S. 198–199.

In seiner Hauptfunktion als Vorsitzender des Verbandes der deutschen Filmclubs stießen Eckardts an der Lessing-Hochschule geprägte Vermittlungsformen der Belehrung zunehmend auf Skepsis und Kritik bei einer jüngeren Generation von Club-Mitgliedern. Eine Trennung von Politik und Kultur empfanden sie als verderblich. Filme, dazu zählten dann auch historische Werke, gehörten für sie deutlich zu ihrer kulturellen und kritisch reflektierten Gegenwart und waren eng gebunden an politisch und sozial geprägte Produktionsbedingungen, die einschränkend und befördernd wirken, die analysiert werden konnten. Vor einem Medien-Panorama, in dem die Konkurrenten Kino und Fernsehen (1957 über eine Million Empfangsgeräte in der BRD) zunehmend auf verschiedenen Ebenen miteinander kooperierten, in dem gleichermaßen die Filmclubs bei einer jüngeren Generation an Bedeutung verloren, sollte betrachtet werden, was in diesem Band verhandelt wird. Erst mit einer solchen medialen Binnenverschiebung als Voraussetzung kam das Fernsehen als Vermittlungsinstanz von Filmwissen und Filmreflexion infrage. Für die dafür bei den Sendeanstalten eingerichteten Positionen, auch in neu geschaffenen Redaktionen (Beispiel Reinold E. Thiel beim WDR), konnten bereits profilierte Akteure der »Filmkritik« als besonders geeignet gelten, um neue Wege der Filmvermittlung im Fernsehprogramm einzuschlagen. Wie eine symbolische Handlung, wie ein Abnabeln von den eigenen Lehrern und Vorvätern wirkte es da, wenn der Autor Heinz Ungureit (Jg. 1931), er schrieb von 1961 bis 1969 in der »Filmkritik«, im Juniheft 1962 auf eine den »Führer« preisende Rede Johannes Eckardts von 1936 zurückkam. Als Verbandspräsident dankte Eckardt, der noch immer dem Aufsichtsrat der Degeto-Film GmbH angehörte, in der Folge ab und wurde zum Ehrenpräsidenten der Filmclubs ernannt. Ungureit hingegen, hauptberuflich seit 1959 Feuilletonredakteur der »Frankfurter Rundschau«, trat 1966 in die neu gegründete Filmredaktion der ARD ein (und schloss seinen Dienstvertrag mit der Degeto-Film GmbH).

Für Wolfram Schütte, Filmkritiker und Nachfolger Ungureits bei dieser Zeitung und niemals Autor der »Filmkritik«, war es noch vor wenigen Jahren nicht nachvollziehbar, dass »die heutige Filmpublizistik« die »solitäre Karriere eines linken Oppositionsorgans gegen das Adenauer-Deutschland«, wie es die »Filmkritik« darstellte, »überhaupt nicht wahrnimmt«, wiewohl »dessen linke Mitarbeiter [...] an die Schaltstellen der Macht in den beiden öffentlich-rechtlichen Systemen« gelangten und dort »eine herausragende filmpolitische Vermittlungs- & Förderungsarbeit leisteten.«¹¹ Neben in diesem

11 Wolfram Schütte an Rolf Aurich, 13.7.2010.

Buch ausführlich behandelten Akteuren wie Wilfried Berghahn (SWR) oder Reinold E. Thiel (WDR) wären hier vor allem Günter Rohrbach (WDR, Bavaria), Martin Ripkens und Hans Stempel (Leo Kirch) und Peter W. Jansen (ZDF) zu nennen.

Die Filmredaktion des WDR war aus Schüttes Sicht »die beste, cinéastischste«, wie er schreibt, für sie habe er seine einzige Fernseharbeit gemacht: »in einem studio in die kamera eine einführung in buñuels mexikanischen film LA ILUSIÓN VIAJA EN TRANVÍA zu sprechen & habe das ergebnis selbst nie gesehen ... « Und: Filmkritisches Schreiben jenseits der Zeitschrift sei »nur eine fortsetzung der ›filmkritik‹ mit anderen mitteln«. Erst wer »die weitere berufsentwicklung aller mitarbeiter in den blick nimmt«, erkenne »das erstaunlichste phänomen des kulturpolitischen einflusses einer zeitschrift in der gesamten deutschen kulturgeschichte vom 18. jahrhundert bis zur gegenwart«. ¹²

Im Vergleich mit der dahingehend kleinteiligeren und programmorientierteren Zeitschrift »Film« (bzw. »Fernsehen + Film«) hat sich die »Filmkritik« zwischen 1963 und 1974 recht selten des Themas Fernsehen angenommen, es ging allerdings zumindest bis 1979 auch nie ganz verloren. Gleichwohl haben sich zahlreiche Mitwirkende der »Filmkritik« in eben diesem Medium selbst personell sehr stark engagiert und erkennbar Spuren hinterlassen. Nicht zuletzt davon soll dieser Band, der gewissermaßen die Biografie einer Zeitschrift in Fragmenten offeriert, Zeugnis ablegen.

12 Wolfram Schütte an Rolf Aurich, 18.11.2021. Vgl. a. Wolfram Schütte: Zum Strukturwandel der Film-Öffentlichkeit. In: Schenk (Hg.): Filmkritik. Bestandsaufnahmen und Perspektiven, a.a.O., S. 179–189.

Lebensthema Kino und Publizistik

Enno Patalas und die Medien

»Medien-Intellektuelle in der Bundesrepublik«,¹ eine Studie des Heidelberger Historikers Axel Schildt, widmete sich 2020 einem besonderen biografischen und systemtheoretischen Aspekt der bundesrepublikanischen Kulturgeschichte. Das postum erschienene und unvollendet gebliebene Werk folgt (bis 1968) den Spuren zahlreicher Schriftsteller, Verleger, Journalisten, Kritiker und Redakteure sowie Akademie- und Universitätsprofessoren (fast ausschließlich männliche Protagonisten), deren Veröffentlichungen und Debattenbeiträge den intellektuellen Diskurs der Bundesrepublik in den 1950er- und 1960er-Jahren prägten.

Das Buch zeichnet nach, welche Persönlichkeiten in Zeitungen, Wochenblättern, Monatszeitschriften, Radiosendern und ab den späten 1950er-Jahren auch im Fernsehen zu politischen, sozialen und kulturellen Missständen Stellung bezogen und Kontroversen über die Schuld an nationalsozialistischen Verbrechen, den Kalten Krieg, die atomare Bedrohung oder die Wiedervereinigung und Wiederbewaffnung beider deutscher Staaten auslösten.

Schwerpunkt dieser Studie sind politische Zeitdiagnosen. Sie konzentriert sich damit auf jene sendungsbewussten Intellektuellen, in deren öffentlichen Äußerungen Schrift und Rede dominierten. Die »Medien« werden ausschließlich als Plattformen für ihre publizistische Textproduktion betrachtet, sind jedoch nicht Gegenstand der Reflexion. Die Eigengesetzlichkeit von textbasierten gegenüber visuell/akustischen Medien und ihr Anteil an der intellektuellen Inszenierung bleibt eine Leerstelle. Das Buch ordnet Literaten den Intellektuellen zu, lässt politische Diskurse von Seiten anderer Künste jedoch außer Acht, als seien sie Ausdruck bloßen Expertentums und, im Gegensatz zum Nimbus des sprachmächtigen Gelehrten, marginal.

1 Axel Schildt: Medien-Intellektuelle in der Bundesrepublik. Hg. und mit einem Nachwort von Gabriele Kandzora und Detlef Siegfried. Göttingen: Wallstein 2020.

Medien-Intellektuelle *avant la lettre*

Der 2018 im Alter von 88 Jahren verstorbene Enno Patalas vertrat in seiner mehr als sechzigjährigen Karriere als Filmhistoriker, Filmkritiker, Zeitschriftengründer und Direktor des Filmmuseums München ein grundsätzlich anderes Medienverständnis, das die bundesdeutsche Nachkriegsmoderne mitprägte.

Am Beginn der 1950er-Jahre überzeugt von seinem Plan, »in die Politik« zu gehen, brachte ihn »die Enttäuschung [...] über den Weg, den Deutschland von der Gründung der beiden deutschen Staaten an nahm«, auf den Weg »von der Politik ab – und zum Film«. ² Enno Patalas hätte anstelle von Konrad Adenauer lieber Kurt Schumacher, den von Krieg und KZ gezeichneten Sozialdemokraten und Gegner der Zwangsehe zwischen SPD und KPD in der sowjetisch besetzten Zone, als ersten Kanzler der Bundesrepublik gesehen.

Die Konversion ³ zum Film verdankte sich dem Filmclub der Universitätsstadt Münster, einer Initiative der britischen Kulturbehörde im Rahmen der Reeducation. Bei den jährlichen Treffen des Filmclub-Verbands kam er in direkten Kontakt mit Gästen wie Chris Marker und Max Ophüls, die von der Section Éducation Publique der französischen Militärbehörden in Baden-Baden eingeladen wurden. Es waren direkte Begegnungen, die seine obsessive Leidenschaft für die bewusstseinsverändernde Kraft des Kinos auslösten: Begegnungen mit Filmen, die nicht vom NS kontaminiert waren, und intensive Diskussionen mit Menschen, die wie Ophüls im Exil lebten oder wie Marker der Résistance angehört hatten. Das Lebensgefühl eines Aufbruchs, vor allem in den Treffen mit französischen Film-Intellektuellen, die von einem europäischen Neuanfang überzeugt waren, entzündeten Enno Patalas' Liebe zur französischen Sprache und Filmkultur und formten ihn zu einem cinéphilen Medien-Intellektuellen *avant la lettre*, das heißt unabhängig von den festgelegten akademischen Strukturen seiner Zeit. ⁴

2 Enno Patalas: Vor Schluchsee und danach. Aus dem Leben eines deutschen Cinephilen. In: Filmgeschichte, Nr. 19, September 2004, S. 64, 67.

3 Vgl. ebd., S. 65

4 Man kann die legendären Filmclub-Treffen der frühen 1950er-Jahre im Gegensatz zu ihren von Patalas heftig kritisierten späteren Begegnungen als Elite-Bildung sehen, denn die Rezeption französischer Filme, die die Section Éducation Publique zwischen 1946 und 1953 in der französischen Zone vorantrieb, fasste bei der kriegerschöpften und vom NS-Kino geprägten Bevölkerung allein schon wegen der Sprachprobleme nur schwer Fuß. Vgl. Thomas Tode: Starthilfe zur Filmkultur. Die deutsch-französischen Filmtreffen 1946–1953. In: Lernen Sie diskutieren! Re-education durch Film. Strategien der westlichen Alliierten nach 1945. Hg. von Heiner Roß. Berlin: Cinegraph Babelsberg 2005 (Filmblatt-Schriften, Bd. 3), S. 71–87.

Das Publizistikinstitut der Universität Münster, dessen Leiter Professor Walter Hagemann kurzfristig dem Verband der bundesdeutschen Filmclubs vorstand, bot neben einem Filmseminar, dem ersten in der Bundesrepublik, auch internationale Filmzeitschriften unterschiedlicher filmphilosophischer und politischer Couleur, bei deren Lektüre der Studienanfänger sein Wissen über kinematographische Erzählformen, ihre Erkenntnisangebote und gesellschaftskritischen Potentiale mehrte, während ihn das Seminar und Walter Hagemanns Werk »Der Film. Wesen und Gestalt« (1952) langweilte.

Unmittelbar sinnlich näherte sich Enno Patalas an sein Lebensthema Kino an. Daneben avancierte Max Horkheimers und Theodor W. Adornos Fundamentalkritik an der zur Warenform depravierten Massenkultur im Spätkapitalismus für eine Dekade zur theoretischen Grundlegung seiner kulturkritischen Positionierung. Das Kapitel über die Kulturindustrie in dem 1944 im amerikanischen Exil entstandenen Buch »Dialektik der Aufklärung« wurde zum Schlüsseltext der »widerständigen Clique«⁵ am Münsteraner Publizistikinstitut, aus deren Mitte die Zeitschrift »Filmkritik« und ihre Vorläufer entstanden und deren Mitglieder Theodor Kotulla und Heinz Ungereit zum festen Stamm der Ideologiekritiker unter ihren Autoren gehörten.

Festzuhalten bleibt, dass Patalas sich emphatisch für die Cinéphilie entschied, weil er den filmischen Erzählformen eine ungeahnte Qualität zuschrieb, die andere, freiere Erkenntnisformen und eine »Emanzipation der Sinne«⁶ ermöglicht. Mit den bewegten fotografischen Bildern, für die es sich zu kämpfen lohnte, war für ihn »etwas Neues in die Geschichte eingetreten«,⁷ eine neue Form der Wahrnehmung, deren komplexe Bedeutung für die Moderne ihn im Lauf seiner publizistischen Arbeit zunehmend stärker interessierte als die ideologiekritischen Verdikte seiner Anfangszeit.

Festzuhalten ist auch, dass das Kinoerlebnis und dessen theoretische Reflexion samt dem Studium seiner historischen Kontexte für Patalas lebenslang der Mittelpunkt seines Schreibens blieb. Das Bild des engagierten Meinungsführers und nonkonformistischen Kritikers, der um den Anspruch auf Deutungshoheit nie verlegen war, wie es die Studie »Medien-Intellektuelle in der Bundesrepublik« skizziert, entsprach auch den Ambitionen, mit denen Patalas in den 1950er-Jahren die öffentliche Bühne betrat. Er genoss sein

5 Heinz Ungereit: Das Widerständige der Hagemann-Clique. In: Theodor Kotulla. Regisseur und Kritiker. Hg. von Rolf Aurich und Wolfgang Jacobsen. München: edition text + kritik 2005 (Film & Schrift, Bd. 1), S. 7.

6 Enno Patalas: Die toten Augen. In: Im Off Filmartikel. München: Hanser 1974, S. 139 (urspr. in Filmkritik, Nr. 12, Dezember 1968).

7 Enno Patalas: Vor Schluchsee und danach, S. 67

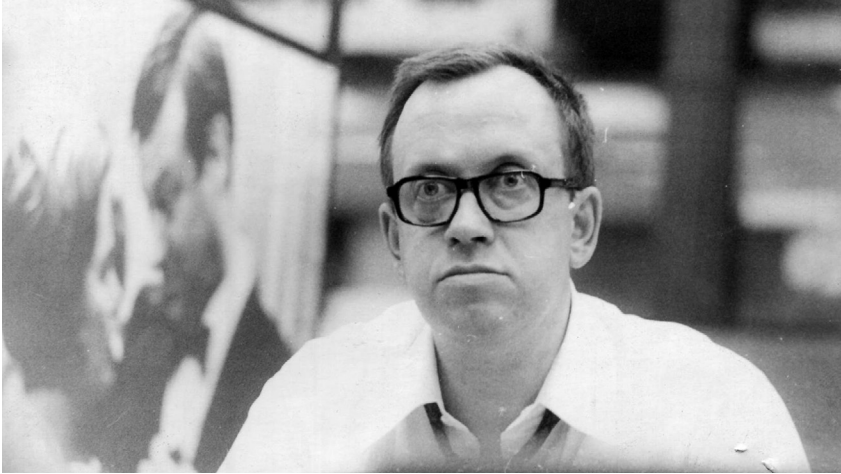


Abb. 1: Enno Patalas, undatiertes Foto

Talent zu pointierten Formulierungen, baute früh schon bei den Filmclub-Treffen seine Netzwerkkontakte aus und wurde mit Kritiken und kulturkritischen Texten eine Stimme in der publizistischen Landschaft der Bundesrepublik, unter anderem im »Spiegel«, der »Zeit«, der »Süddeutschen Zeitung«.⁸ Nach abgebrochenem Studium, dem kommerziellen Scheitern seiner ersten Zeitschrift »film 56« und der Ablehnung als Dozent in der Filmabteilung der Hochschule für Gestaltung in Ulm gewann er 1956 aufgrund seiner Nähe zur SPD den Frankfurter Verlag der SPD-Jugend dafür, »als ›Verlag Filmkritik‹ zu firmieren«.⁹ Im Laufe seiner Karriere in unterschiedlichen Feldern und Medien tätig, blieb er doch der schriftgebundenen Publizistik treu. Sie prägte sein Lebenswerk intensiver als das seiner Freunde und Zeitgenossen, die von der Filmkritik zum Filmemachen, zur Filmproduktion und Distribution oder in die Kino- und Festivalarbeit wechselten.

Erst als Patalas am 1. April 1973 die Leitung des Münchner Filmmuseums übernahm und diese Abteilung des Münchner Stadtmuseums bis 1994 zur Kinemathek und einem bedeutenden Filmarchiv entwickelte, entstanden parallel in größeren zeitlichen Abständen einige wenige Fernsehessays über

8 Eine Übersicht über die Spannbreite der publizistischen »Reichweite« von Enno Patalas und Frieda Grafe bietet: Doppelleben. Frieda Grafe und Enno Patalas. Arbeitsdaten und Zeugnisse. Berlin: Hochschule der Künste 2000, zusammengetragen anlässlich der Vergabe des 01-Award 2000 der Hochschule und der Deutschen Bank 24 an Frieda Grafe und Enno Patalas.

9 Enno Patalas: Vor Schluchsee und danach, S. 69.

Filme und Regisseure. Grundlagen dafür waren vorangegangene publizistische Arbeiten, Kritiken, Aufsätze, Übersetzungen und Bücher, die ohne sein »Doppelleben« mit Frieda Grafe kaum existieren würden.

Seit 1962 verheiratet, bildeten sie in München eine »Lebens- und Arbeitsgemeinschaft, ein »Dream-Team«,¹⁰ das sich wechselseitig inspirierte, filmtheoretische Positionen teilte, gemeinsam aus der französischen und englischen Filmliteratur übersetzte und neben individuellen Artikeln auch gemeinsame entwickelte und veröffentlichte.

Frieda Grafes Stil der pointierten Einzelbeobachtungen deckte sich nicht unbedingt mit Enno Patalas' Lust zu polemischer Kritik. Indem sie die inhaltliche Wiedergabe des Filmnarrativs prinzipiell verweigerte, statt (negative) Urteile zu fällen lieber *pars pro toto* den kulturhistorischen Horizont eines Werks erhellte und dabei äußerst diskret auf literarisch-philosophisch-psychoanalytische Referenzen hinwies, wurden ihre Texte seit Beginn ihrer Arbeit für die »Filmkritik« bis zu ihrem Tod 2002 als ein subtil aufrührerisches Statement gegen standardisierte journalistische Praktiken der Filmpublizistik rezipiert. Im Gegensatz dazu musste Patalas bis zu seiner Ernennung zum Direktor des Filmmuseums München als Autor und Sprecher von rund einhundert Filmrezensionen im Radio des Bayerischen Rundfunks die herrschenden Standards geschmeidig befolgen.

Gemeinsam war beiden jedoch ihr lebenslanges Interesse am Wechselverhältnis zwischen Sprache, Schrift und Film. Für Enno Patalas und Frieda Grafe stand fest, dass der Illusionscharakter des Kinos die Realitätswahrnehmung der Moderne verändert hatte.

Die grundstürzenden Prozesse, in denen das Kino die älteren Medien Literatur, Theater und bildende Kunst in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts absorbierte, animierten sie – oft im Nachgang zu Retrospektiven einzelner Filmfestivals, Kinos und Filmmuseen – immer wieder zu Arbeiten über den Stummfilm und frühen Tonfilm, beides auch Schwerpunkte ihrer exemplarischen Fernsehessays.

Diese Ausnahmen am Rand ihres publizistischen Lebenswerks stellen insofern elegante Versuchsanordnungen dar. Wie waren ihr bevorzugter Ansatz der Reflexion von exemplarischen Details und ihr Stil der zugespitzten Thesen in das Bewegtbildmedium Fernsehen zu übertragen, einem Medienformat, in dem Filmbilder nicht schreibend assoziiert werden, sondern der analytische Kommentar unmittelbar mit dem visuellen Gegenstand verschmilzt?

10 Brigitte Bruns: Enno Patalas. Der Filmhistoriker und -kritiker, <http://www.muenchner-filmzentrum.de/patalas1/> (letzter Zugriff 31.3.2023)

Ausbrechen

Eine zweite Spur zu Form und Inhalt der Fernseharbeiten von Enno Patalas bietet ein Rückblick in sein Politikverständnis und dessen Wurzeln. Aufgewachsen unter dem NS-Regime, war er in den 1950er-Jahren nicht gewillt, sich im restaurativen Klima der Adenauer-Ära zu ducken. Filme, die um vergleichbare Protestenergien kreisten, zogen ihn an. 1929 geboren, wurde Enno Patalas als Sohn eines Fliegeroffiziers mit zwölf Jahren Kriegswaise. Bei Kriegsende aus dem Wehrrüchtigungslager ausgerückt und zur Mutter zurückgekehrt, die als ausgebombte Witwe eines Berufssoldaten ohne Rente war, erlebte er die »soziale Deklassierung« als »gerechte Quitting« und trat 1946 mit sechzehn in die wiedergegründete SPD ein. Nach dem Abitur 1949 »aktiv im SDS«,¹¹ beteiligte er sich am Wahlkampf für die erste Bundestagswahl.

Frieda Grafe, 1934 als Tochter eines Gastwirtsehepaars im sauerländischen Mülheim an der Möhne geboren und »katholisch und kleinbürgerlich erzogen«,¹² konnte nach dem Abitur 1955 ihren Traum erfüllen und in München, Paris und Münster Romanistik, Germanistik und Philosophie studieren; ihr Erbeil im Gegenzug zur Übernahme der elterlichen Gaststätte durch den Bruder ermöglichte die ungewöhnliche Entscheidung. Vor allem der Ausbruch in die Metropole Paris trug der jungen Frau aus der Provinz nicht nur die erste Begegnung mit dem im Nationalsozialismus verfeimten expressionistischen Kino ein, sondern schuf lebenslange Freundschaften und eine tiefe Zuneigung zur französischen Sprache, nicht zuletzt auch ein persönliches *Savoir-vivre*, an dem sie mit Jeanne-d’Arc-Frisur, schwarz umrandeter Brille und roten Lippen später in Münster festhielt und dafür Ablehnung zu spüren bekam.¹³ »Stärkstes Bildungserlebnis: die Erfahrung der Universitäten als bedeutsamster Brutstätte patriarchalischen Denkens.«¹⁴ Als Freundin und Studienkollegin von Theodor Kotullas Frau Annemarie¹⁵ am Romanistik-Institut kam sie mit den filmbesessenen Freunden des Publizistikseminars in Kontakt und lernte bei ihren Diskussionen den alsbald von der Universität flüchtenden Patalas kennen. Der forderte früh die entschiedene Abkehr der

11 Enno Patalas: Vor Schluchsee und danach, S. 63f.

12 Frieda Grafe: Lebensläufe. In: Filmkritik, Nr. 4, April 1965, S. 236.

13 Aus einem Gespräch mit der Autorin, Berlin, Februar 1996.

14 Frieda Grafe: Lebensläufe.

15 Annemarie Kotulla, Pseudonym Anna Zschke oder Annemarie Czaschke, geb. 1930 in Münster, gest. 2022 in München, war Übersetzerin, Lektorin, Schriftstellerin und Synchron Drehbuchautorin, seit 1961 in München. <https://www.lexikon-westfaelischer-autorinnen-und-autoren.de/autoren/kotulla-annemarie/> (letzter Zugriff 30.6.2023)

Publizistikwissenschaft von ihrer NS-Verstrickung und die theoretische und filmhistorische Grundlegung des Fachs, dem er eine immense gesellschaftliche Bedeutung zuschrieb.

Seine »Filmgeschichte in Stichworten«,¹⁶ 1951 mit knapp zweiundzwanzig unter dem Pseudonym Benjamin S. Eichsfelder verfasst, war bereits ein publizistischer Coup gegen den umstrittenen Institutsleiter Walter Hagemann, mit dem sich der junge Wilde als Widerpart zu dessen eklektizistisch unpolitischen Filmbetrachtungen in Stellung brachte.¹⁷ Als Teil jener »widerständigen Clique« am Publizistik-Institut repräsentierten Enno Patalas, Heinz Ungureit und Theodor Kotulla (neben Ulrich Gregor die ersten Autoren der von Patalas gegründeten Zeitschriften »film 56«, »Film 58« und »Filmkritik«) die wachsende Szene junger Cineasten, die das internationale Kino als sinnstiftendes neues Paradigma entdeckten.¹⁸

Cinéphilie bedeutete weitaus mehr als pures Eintauchen ins ästhetische Vergnügen. Mit fünfundzwanzig sprach Enno Patalas bei einem Filmclubtreffen über »Autorität und Revolte im deutschen Film«, ein Vortrag, den Eugen Kogon in den »Frankfurter Heften« veröffentlichte. In den »Neuen Deutschen Heften« publizierte er 1954 den Aufsatz »Die Furcht vor der Verantwortung. Der deutsche Film als soziales Symptom«, dessen amerikanische Übersetzung in »Film Culture« einen lobenden Brief von Siegfried Kracauer zur Folge hatte.¹⁹ Unversöhnliche Abgrenzung gegen laue Feuilletonisten, restaurativ agierende Filmclubs und den Opportunismus des deutschen Films gehörte zu seinem publizistischen Rüstzeug.²⁰

Während des Krieges schon beschaffte sich der Jugendliche durch die deutschsprachigen Sendungen der BBC Gegenbilder zur NS-Propaganda – sein »stärkstes Bildungserlebnis«.²¹ Die verschleiernenden NS-Wochenschauen machten die Markierung des realen Frontverlaufs im Osten auf der Karte über seinem Bett zunehmend unmöglich. Früh protokollierte er seine Film-

16 Benjamin S. Eichsfelder [d.i. Enno Patalas]: Filmgeschichte in Stichworten. Münster: Joachim Breschke 1951.

17 Vgl. Joachim Paech, zitiert nach Enno Patalas: Vor Schluchsee und danach, S. 64.

18 In Frankfurt am Main existierte seit 1951 ein studentisches Filmstudio an der Johann-Wolfgang-von-Goethe-Universität, das zunächst nur Filme vorführte, daneben selbstgedrehte 16-mm-Filme der Studentenschaft realisieren half und sich zwischen 1954 und 1968 mit der Gründung der Zeitschrift »Filmstudio« als kreative Konkurrenz zur »Filmkritik« profilierte.

19 Enno Patalas: Vor Schluchsee und danach, S. 67. Vgl. a. Claudia Lenssen und Maïke Mia Höhne: Kino, Festival, Archiv – Die Kunst, für gute Filme zu kämpfen. Erika und Ulrich Gregor in Gesprächen und Zeitzeugnissen. Marburg: Schüren 2022, S. 54.

20 So endet die freundliche Korrespondenz mit Siegfried Kracauers »Verstoßung«, nachdem Enno Patalas in der »Frankfurter Allgemeinen Zeitung« eine kritische Rezension von dessen »Theorie des Films« veröffentlicht hatte.

21 Enno Patalas: Lebensläufe. In: Filmkritik, Nr. 4, April 1965, S. 238.



Abb. 2:
Enno Patalas, Raimond Ruehl,
Peter Schamoni, Franz-Josef
Spieker (von links) bei den
8. Westdeutschen Kurzfilm-
tagen Oberhausen 1962

besuche. Die Frage, wie Wochenschauen und Spielfilme historische Wahrheiten mithilfe ästhetischer Mittel konstituierten und instrumentalisieren, regte seitdem seine skeptische Neugier an.²² Immer wieder setzte er sich mit den Überbietungsstrategien des totalitären Kinos auseinander, unter anderem in dem Film *STALIN. EINE MOSFILMPRODUKTION* (1993).

Erweckungserlebnisse im Rahmen der britisch-französischen Re-education, wie sie Enno Patalas erinnerte, sind von Frieda Grafe nicht überliefert. Auch sein Interesse an film- und kulturpolitischen Themen machte sie sich nicht explizit zu eigen. Beide einte das Lebensgefühl ihrer Generation. Patalas und Grafe grenzten sich von ihrem als Mitläufer verstrickten Herkunftsmilieu ab und kultivierten ihre Abkehr von deutscher Kleinbürgerlichkeit.²³

22 Enno Patalas: *Vor Schluchsee und danach*, S. 63. *ALCAZAR* (Italien 1940), Augusto Geninas Film von den Kämpfen um Toledo im spanischen Bürgerkrieg, verblüffte ihn beispielsweise wegen der zum NS-Kino gegensätzlichen »Drastik der Kampfzzenen«. Mit dem Dokumentarregisseur Jürgen Böttcher fühlte er sich Jahre später anlässlich von neorealistischen Klassikern an den Mussolini-nahen Genina-Film erinnert.

23 In Herbert Veselys Kurzfilm *MENSCHEN IM ESPRESSO* (BRD 1958, Kommentar: Wilfried Berg-hahn) sieht man Patalas beispielsweise mit Sonnenbrille im Kreis lässiger junger Leute vor ei-

Sie verkörperten das Image der ästhetischen Avantgarde, die parallel zum Aufbruch des Jungen Deutschen Films und im Vorfeld der 68er-Bewegung auf die kulturelle Szene der Bundesrepublik Einfluss gewann.

Mag die Hinwendung zum Film, einem unter traditionalistischen Meinungsführern als marginal und trivial diskreditierten Medium, ein Grund für den Ausschluss von Enno Patalas, Frieda Grafe und anderen Schlüsselfiguren aus Axel Schildts historischer Nachlese sein, löste ihre weitere Entwicklung hin zu einer wahrnehmungstheoretisch-tiefenpsychologisch-strukturalistisch begründeten Kulturkritik eine noch größere Kontroverse aus, die unter Soziologen und Historikern meist nur zaghaft als neues Paradigma der bundesdeutschen Kulturgeschichte gewertet wird.²⁴

Schocks

Ab 1957 in München Initiator und Redakteur der »Filmkritik«,²⁵ Mitautor der »Geschichte des Films«²⁶ und Autor der »Sozialgeschichte der Stars«,²⁷ Verfasser zahlloser Kritiken, Aufsätze und filmpolitischer Pamphlete, daneben Übersetzer und Herausgeber der Schriften von Godard, Truffaut, Buñuel, Hitchcock und anderen sowie von Drehbüchern moderner Filmklassiker, war Enno Patalas ein mit allen publizistischen Praktiken vertrauter Streiter für die Filmkultur.

Stand am Beginn der ideologiekritische Furor gegen das restaurative deutsche Kino im Mittelpunkt, setzte die Begegnung mit Nouvelle-Vague-Filmen von Jean-Luc Godard, François Truffaut und anderen in den 1960er-Jahren neue Impulse. Als ein »heilsamer Schock«²⁸ entwickelte sie sich zum politisch-methodischen Richtungsstreit der Filmkritik und eskalierte schließlich im Schisma der Autoren, auch in der schmerzhaften Trennung der Freundinnen Annemarie Kotulla und Frieda Grafe. In der über mehrere Jahre geführten Debatte zum Selbstverständnis der »Filmkritik« kreierte

nem italienischen Lokal in München-Schwabing sitzen, ein Inbild des post-existentialistisch-coolen Geistesarbeiters. Der Film entstand im Auftrag des Südwestfunks Baden-Baden.

24 In ihrem Buch »Deutsche Kulturgeschichte. Die Bundesrepublik von 1945 bis zur Gegenwart« (München: Hanser 2009) erwähnen Axel Schildt und Detlef Siegfried Patalas als Zentralfigur der Debatte um die »Ästhetische und Politische Linke« in der »Filmkritik«, setzen sich jedoch mit deren Positionen nicht auseinander.

25 Enno Patalas leitete die Redaktion von 1957 bis 1969.

26 Ulrich Gregor, Enno Patalas: Geschichte des Films. Gütersloh: Mohn 1962.

27 Enno Patalas: Sozialgeschichte der Stars. Hamburg: Verlag Marion von Schröder 1963.

28 Enno Patalas: Vor Schluchsee und danach, S. 69.

Patalas mit seinem »Plädoyer für die Ästhetische Linke«²⁹ einen nachhaltig wirkungsvollen Begriff für die Kontroverse. Frieda Grafe, Enno Patalas und ihr Kreis distanzieren sich von den ideologiekritischen Positionen der »Politischen Linken«, die den neuen Kurs ihrerseits als sensiblistisch und entpolitisiert verdammt und sich zurückzog.³⁰

Nachdem er infolge der Krise die redaktionelle Verantwortung für die Zeitschrift 1969 in die Hände einer Kooperative aller Mitarbeitenden gelegt hatte, intensiviert Enno Patalas seine Arbeit als Gastredner, Jury- und Kommissionsmitglied und publizierte neben seinen Buchveröffentlichungen u. a. in der »Zeit«, im »Spiegel« und in der »Süddeutschen Zeitung«. Für den Bayerischen Rundfunk entstanden bis 1973 rund hundert Radiobeiträge. Nachdrucke erschienen in Einzelfällen noch in der »Filmkritik«, von der er mit der Übernahme der Filmabteilung des Münchner Stadtmuseums 1973 endgültig Abschied nahm.

Filme über Filme

Die für das erste Programm der ARD verantwortlichen Landesrundfunkanstalten der Bundesrepublik reagierten auf die Konkurrenz des ab 1963 sendenden Zweiten Deutschen Fernsehens mit der Gründung von regional ausgestrahlten dritten Programmen, die den weitgefassten Programmauftrag Bildung erfüllen sollten. Infolge der Neuerung konnte der Programmhunger der Sender nicht mehr nur mit eigenproduzierten fiktionalen Fernsehfilmen gestillt werden, weshalb die frisch etablierten Filmredaktionen Lizenzrechte bei Filmhändlern erwarben, unter ihnen der mächtige Filmkaufmann Leo Kirch.

Neben den Sendereihen DER BESONDERE FILM und DAS FILM-FESTIVAL im ersten präsentierten auch die dritten Programme ab Mitte der 1960er-Jahre anspruchsvolle internationale Autorenfilme und historische Raritäten. Man gewöhnte sich an Kinobilder im Format der handelsüblichen Bildschirme, meist noch schwarzweiß und im 4:3-Format mit abgerundeten Ecken.

Wilfried Reichart, der seit 1970 der Filmredaktion des Westdeutschen Fernsehens WDF, dem dritten Programm des WDR, angehörte und diese

29 Enno Patalas: Plädoyer für die Ästhetische Linke Zum Selbstverständnis der »Filmkritik«. In Filmkritik, Nr. 7, Juli 1966, S. 403ff.

30 Vgl. Peter Kessen: »Ästhetische Linke« und »Politische Linke« der Zeitschrift »Filmkritik« in den 60er Jahren unter besonderer Berücksichtigung Jean-Luc Godards. Diss. München 1996.

bis 2004 leitete, erinnert sich, dass seine Kollegen als leidenschaftliche Leser der »Filmkritik« ihr Programm als einen »Katalog« relevanter Filme betrachteten.³¹ Gern hätte man »das Heft gesendet« und glaubte, man könne damit für das Kino werben. Tatsächlich aber beschleunigte das breite Filmangebot im Fernsehen den Publikumsschwund und die Krise der mittelständischen Filmverleihe. Kommentierte Enno Patalas die Entwicklung in den 1960er-Jahren noch optimistisch,³² zog er bald ein bitteres Resümee.³³ Aussicht auf einen deutschen Kinostart hätten Autorenfilme nur, wenn ein Hollywoodkonzern sie als Spekulationsobjekte ansehe. Filme von Bresson, Truffaut, Godard, Chabrol und vielen anderen seien nur noch im »Bullauge in der Zimmerwand« zu sehen, »nuancen- und kontrastarm«: »Was nicht sogleich als Bedeutung gelesen werden kann, was darüber hinauschießt, alle Poesie wird in ihm entweder unsichtbar oder zur störenden Arabeske.«³⁴

Das Pamphlet, im medientheoretischen Austausch mit Frieda Grafe entstanden,³⁵ sah für das Fernsehmedium nur eine Chance: »Anders als im Kino geht das Wort, gesprochen oder geschrieben, nicht auf im Bild, sondern ergreift es und zeigt es vor, macht es zum Element einer rhetorischen Figur. Das Fernsehen ist Sprache, nicht Spectacle. Es ist Vermittlung, Erzählung.«³⁶

Der Versuch, eine die Kinobilder »rettende« Form der Vermittlung zu finden, bewog Enno Patalas zu einigen, im Vergleich zu seiner Publikationsliste wenigen Filmen, darunter eine – laut Untertitel – »stilkritische Untersuchung« der Filme des französischen Regisseurs Jean Vigo.

Jean Vigo

Als Eigenproduktion des BR am 24. März 1974 um 22.15 Uhr³⁷ gesendet, stand das Projekt vermutlich im Zusammenhang mit einer Retrospektive

31 Wilfried Reichart 2008 im Gespräch mit Michael Baute und Stefan Pethke, <https://www.kunster-vermittlung.de/dossiers/kino-im-fernsehen-wdr/nicht-nur-filme-zeigen> (letzter Zugriff 2.7.2023).

32 Enno Patalas: Hilft das Fernsehen dem Film? – Das Fernsehen hilft dem Film! – Festivaldämmerung. In: Filmkritik, Nr. 12, Dezember 1965, S. 669.

33 Enno Patalas: Warum wir das beste Fernsehen und deshalb das schlechteste Kino haben. In: Im Off, S. 163–167 (urspr. in: Süddeutsche Zeitung, 14./15./16.8.1970).

34 Ebd., S. 164.

35 F. Grafe wird als Mitautorin des in der »Filmkritik«, Nr. 9, September 1970 erschienenen Nachdrucks genannt. Vgl. Filmkritik. Register der Jahrgänge 1957 bis 1974 erstellt von Franz Josef Knappe. München: Filmkritiker Kooperative 1975, S. 90.

36 Enno Patalas: Warum wir das beste Fernsehen und deshalb das schlechteste Kino haben, S. 165.

37 Bei der Erstsending hatte der Film abzüglich der Ansage eine Länge von 43:15 Minuten, bei der Wiederholung 1985 eine Länge von 46:15 Minuten.