



Sendung vom 20.11.2000

Enno Patalas
Filmkritiker
im Gespräch mit Simone Stewens

Stewens: Willkommen bei Alpha-Forum, heute ist bei uns Enno Patalas zu Gast. Er ist Filmpublizist, Filmkritiker und war während mehr als zwei Dekaden der Leiter des Münchner Filmmuseums. Sie haben dieses Filmmuseum damals zu einer Institution internationalen Ranges gemacht, Herr Patalas. Ich glaube, man darf sagen, dass Sie im letzten Jahr einen runden Geburtstag hatten: Sie sind 70 Jahre alt geworden. Bei einer derart jugendlichen Erscheinung sagt man das natürlich umso lieber. Im Jahr Ihres 70. Geburtstags haben Sie einem anderen Jubilar ein Werk gewidmet, nämlich Alfred Hitchcock. Sie haben zu dessen 100. Geburtstag eine Biografie über ihn geschrieben.

Patalas: Das war nicht meine Idee, denn das war eine Auftragsarbeit. Es meldete sich nämlich ein Verlag bei mir, der eine Serie von solchen Biografien zu runden Geburtstagen von berühmten Persönlichkeiten herausbringt. Und da war eben jetzt Hitchcock fällig. Ich weiß gar nicht, wann der nächste runde Geburtstag eines Filmers ansteht: Wahrscheinlich wird das Leni Riefenstahl sein, die dann allerdings ihre Biografie zum 100. Geburtstag selbst schreiben könnte. Der nächste Große wird dann wahrscheinlich erst wieder Orson Wells im Jahr 2015 sein. Nun, dieses Buch zum 100. Geburtstag von Hitchcock war jedenfalls eine Auftragsarbeit, die ich gerne gemacht habe, weil mich Hitchcock doch eine lange Zeit in meinem Leben beschäftigt hat: Das gilt sowohl für meine Zeit als Kritiker wie auch für meine Zeit am Museum. Ich glaube, wir am Filmmuseum haben überhaupt die erste komplette Hitchcock-Retrospektive auf der Welt gezeigt – mit einer Reihe von Filmen, die wir quasi illegal gezeigt haben. Für einige Filme hatten wir uns nämlich Schwarzkopien besorgen müssen, denn sie waren von seinen Erben für die öffentliche Aufführung noch gesperrt. Daneben war es auch nicht einfach, die von ihm inszenierten Fernsehfilme aus den USA herauszuholen. Soweit ich weiß, war das weltweit wirklich die erste Hitchcock-Retrospektive. Deswegen hat mich dieses Buch auch interessiert: Das war so ein bisschen ein Rückblick auf meine eigene Beschäftigung mit Hitchcock über so viele Dekaden hinweg. Am Anfang hatten wir Hitchcock nämlich lediglich als einen geschickten Unterhalter gesehen – bis wir verstanden haben, dass da schon mehr an ihm dran war, bis wir ihn wirklich als Autor verstanden haben. In diesem Buch ist es wohl auch ein ganz interessanter bzw. origineller Aspekt, dass mich dabei auch die Verteidigung seines Spätwerkes beschäftigt hat. Denn viele Leute dachten ja, dass es mit ihm am Ende seiner Karriere mit solchen Filmen wie "Topas" bergab gegangen sei.

Stewens: Man sagt eigentlich, dass das nach "Psycho" der Fall sei.

Patalas: Ja, oder nach den "Vögeln", denn "Marnie" gilt vielen auch schon als weniger gelungen. Truffaut, der Hitchcock ja überhaupt erst lanciert hatte, hat "Marnie" selbst auch als missglückten Film angesehen. Dieser Meinung bin ich jedoch überhaupt nicht. Mich mit Hitchcock wieder einmal intensiver

auseinander zu setzen, hat mir also schon Spaß gemacht. Das ist auch weniger eine Biografie geworden, denn Biografien gibt es ja bereits mehrere über ihn, als eine Beschäftigung mit seinem Leben, mit ihm als Figur, mit seinem Werk und mit seinem Kino.

Stewens: Sie sind also produktiv wie eh und je. Sie haben auch zusammen mit Ihrer Frau eine Hörfunk-Sendung über Alfred Hitchcock gemacht.

Patalas: Die hat eigentlich meine Frau gemacht. Ich habe nur ihren Text gesprochen.

Stewens: Auf diese kongeniale Zusammenarbeit kommen wir später noch zu sprechen, denn die ist doch ziemlich einzigartig. Das Kino scheint bei Ihnen jedenfalls eine lebenslange Leidenschaft zu sein, die Sie nicht mehr loslässt.

Patalas: Ja, das hat bei mir schon früh angefangen. Nach dem Abitur wusste ich, dass ich Journalist werden wollte und dachte dabei eigentlich, dass das wohl auf das Gebiet der Politik hinauslaufen würde. Denn das war mir zu der Zeit schon das Wichtigere. Ich bin erst in meinem ersten Semester in Münster an der Universität näher zum Kino gekommen, als wir einen studentischen Filmclub gründeten. Über diesen Club bin ich dann zu einem deutsch-französischen Filmclub-Treffen in den Schwarzwald gefahren: das war in Schluchsee im Jahr 1950. Da habe ich ein paar Leute kennen gelernt, die mich von der Politik ab- und zum Kino hingebbracht haben. Es kann aber auch sein, dass es die Filme waren, die ich dort gesehen habe, die mich zu dieser Entscheidung gebracht haben.

Stewens: Welche Filme waren das denn?

Patalas: Das war eine geballte Ladung neorealistischer Filme aus Italien wie "Fahrraddiebe", "Paiza" usw. Das war für mich wirklich ein richtiges Damaskus-Erlebnis, bei dem ich von der Politik richtiggehend abgekommen bin. Es waren aber schon auch die Leute, die ich dort getroffen habe: Das war z. B. Chris Marker, zu dem ich bewundernd aufgeschaut habe, denn er war damals 27 Jahre alt und ich nur 20. Er hat mir dann auch meinen ersten Parisaufenthalt vermittelt: Das war gleich noch im Sommer 1950. Auch das war so ein deutsch-französisches Studententreffen über das Kino. Darüber bin ich also eigentlich zum Kino gekommen. Die Kultur generell hat mich eigentlich nie so besonders interessiert. Ich war, wie gesagt, eher politisch interessiert. Das Kino war eben etwas anderes als diese übliche Kultur.

Stewens: In Ihrem Hitchcock-Buch habe ich auch ein wunderbares Zitat von ihm selbst gefunden: "Die Liebe zum Kino war mir immer wichtiger als jede Moral." Würden Sie das selbst auch unterschreiben?

Patalas: Ich weiß nicht, ob ich das für mich so unterscheiden kann.

Stewens: Ich meinte, ob Sie das unterschreiben könnten.

Patalas: Ja, ich habe Sie schon verstanden. Nein, ich frage mich wirklich, ob ich das so unterscheiden könnte, ob ich Moral und Kino so auseinander nehmen könnte. Ich habe nicht diesen katholischen Hintergrund wie Alfred Hitchcock: Deswegen war für ihn eben die Moral eine Sache für sich. Er ist ja auch sicherlich schlechten Gewissens zum Kino gekommen. Bei mir war das jedoch so nie der Fall: Kino war für mich schon auch so eine Art von Identifikationsmedium, weil ich doch eine recht marginale Vergangenheit hatte. Ich war ausgebombt und lebte dann als ausgebombter Evakuierter in einer Kleinstadt: Ich habe mich daher mit der etablierten Kultur nie sehr verbunden gefühlt. Ich bin nie gerne ins Theater gegangen, und ich war in meinem Leben auch nur zweimal in der Oper: Das hat mich alles überhaupt nicht interessiert – ganz im Gegensatz zum Kino. Ich denke, das hat wirklich etwas mit so einer Außenseiterposition zu tun gehabt. Das galt auch für meine Freunde, mit denen ich dann in Münster zusammengekommen bin,

wie z. B. für Theo Kotulla, mit dem zusammen ich meine erste Zeitschrift gegründet habe. Er war z. B. ein Flüchtling, ein Vertriebener aus Ostoberschlesien, ein Bergarbeiterkind usw. Ich denke schon, dass solche Hintergründe bei Leuten in meiner Generation eine Rolle gespielt haben, weshalb sie eher zum Kino also zum Theater oder sonst zur Kultur gekommen sind.

Stewens: Ich halte das für eine interessante These. Ich habe auch den Eindruck, dass bei Ihnen Leben und Kino eine besondere Verbindung eingegangen sind. Sie haben auf der einen Seite den Film und das Kino zu einem Teil Ihres Lebens gemacht und zum anderen aber doch auch irgendwie für den Film gelebt. Daraus haben Sie gewissermaßen eine Symbiose und eine Kunstform als Lebensform entwickelt.

Patalas: Das lag daran, dass das Kino halt schon sehr früh in mein Leben eingegriffen hat. Ich kann mich auch durchaus noch an ganz frühe Kinoerlebnisse erinnern: Zum Teil hing das sogar noch mit der Hitlerjugend-Filmstunde zusammen. Neulich habe ich einen Brief wiedergefunden, den ich an meinen Vater geschrieben habe. Ich war damals zwölf Jahre alt und gerade im Kino gewesen. Ich schrieb ihm, dass "Himmelhunde", also der Spielfilm, Scheiße, aber dafür die Wochenschau sehr interessant gewesen sei. Dem bin ich nachgegangen, denn es war wirklich eine sehr interessante Wochenschau, die ich damals an diesem Tag in genau diesem Kino gesehen haben muss. Das heißt, ein Teil meines Wirklichkeitsbildes – sei das nun richtig oder falsch gewesen – ist schon sehr früh vom Kino beeinflusst und geprägt worden. Das Gleiche gilt übrigens auch vom Radio. Ich habe nämlich schon während des Krieges sehr früh angefangen, "Radio London" zu hören. Für meine politische Prägung war das Radio sicherlich wichtiger als das Kino. Was jedoch die Anschauung von Realität betrifft, hat das Kino bereits sehr früh eine Rolle gespielt. Ich denke, dass daher auch meine Offenheit gegenüber dem Neorealismus stammte. Denn der Neorealismus war das erste Kinophänomen, das uns damals um das Jahr 1950 herum alle sehr interessiert hat.

Stewens: Ihren Vorlieben im Kino entsprechend durfte das Kino auch nie so etwas wie ein Lebensersatz sein – was es ja für viele Leute, die sich intensiv mit Film beschäftigen, sehr wohl ist. Für Sie war das eher eine Art Spiegel, eine Bereicherung, eine Ergänzung, ein Nährboden.

Patalas: Ja, es hat z. B. bei uns allen auch sehr lange gedauert, bis wir uns ernsthaft mit Hollywood auseinandergesetzt haben. Wenn wir in unseren Anfängen doch über Hollywood geschrieben haben, dann schrieben wir mehr über diese realistische Tendenz im Hollywood-Kino. Das war auch noch in der Zeit vor McCarthy, als durch das so genannte House Committee gegen unamerikanische Umtriebe eine Reihe von amerikanischen Filmern ausgebootet worden ist, die genau für das Kino standen, das uns interessierte. Das hieß damals bei uns auch noch "schwarze Serie" und nicht "Film noir". Das war diejenige Seite von Hollywood, die uns interessiert hat. Daneben interessierten wir uns natürlich schon auch noch für Leute wie Billy Wilder und solche Filme wie "Double Indemnity" usw., die eben auch für das realistische Hollywood-Kino standen. Dagegen hat es sehr lange gedauert, bis wir uns z. B. für den Western und damit für Leute wie John Ford interessiert haben. Es hat wirklich eine Zeit gedauert, bis wir verstanden haben, was an John Ford oder eben auch an Hitchcock dran war. Das hat in der Tat eine Reihe von Jahren gedauert. Und es war schon so, wie Sie gesagt haben: Wir fassten das keineswegs als Lebensersatz oder Wunschwelt usw. auf. Trotzdem würde ich doch Folgendes sagen: Dass das, was ich im Kino gesehen habe, zu einem Teil meines Lebens werden konnte, hatte letztlich mit diesem Aspekt der Widerspiegelung des Lebens im Kino zu tun. Wir haben z. B. lange geglaubt, dass der Neorealismus die wahre Antwort sei auf die gesellschaftliche Situation nach

dem Zweiten Weltkrieg und dem Faschismus.

Stewens:

Das war er ja in Teilen auch.

Patalas:

In jener historischen Situation war er das auf jeden Fall. Dass es im deutschen Kino etwas Entsprechendes nach dem Krieg nicht gegeben hat, war für uns das erste Zeichen dafür, dass der deutsche Film der Realität gegenüber versagen würde.

Stewens:

In dieser Ära war es ja auch so.

Patalas:

Ja.

Stewens:

Sie haben es schon angesprochen: Sie haben damals mit dem späteren Regisseur Theodor Kotulla zunächst einen Filmclub und später die Zeitschrift "Filmkritik" gegründet.

Patalas:

Die ging direkt daraus hervor. Noch in meiner Zeit in Münster hatten wir schon zusammen eine erste Filmzeitschrift gegründet, die Zeitschrift "Film 56", die es allerdings nur auf drei Nummern gebracht hat, bis wir pleite waren.

Stewens:

Die Zeitschrift "Film 58" gab es dann auch noch.

Patalas:

Ja, die gab es auch noch, aber die war dann schon als Ergänzung zur Filmkritik gedacht. Aber auch diese Zeitschrift haben wir recht bald wieder eingestellt. Die "Filmkritik" jedoch hat sich entwickelt: Sie wurde größer und dicker.

Stewens:

Welchen Ansatz hatte denn diese Zeitschrift? Nach welcher Methode haben Sie gearbeitet?

Patalas:

Ach Gott, welche Methode? Wir hatten ja alle vorher auch schon geschrieben, denn es hatte auch bereits eine Filmclub-Zeitschrift mit dem Namen "Filmforum" gegeben. Mit dieser Zeitschrift waren wir jedoch nicht zufrieden: Wir fanden sie sehr reaktionär und feuilletonistisch. Unsere Bildungs- und Lektüreerlebnisse gingen dagegen in eine ganz andere Richtung: Das waren nämlich z. B. Autoren wie Siegfried Kracauer mit seiner Filmgeschichte "Von Caligari zu Hitler". Daneben lasen wir noch Adorno und Horkheimer und Benjamin. Alle diese Sachen haben wir wirklich schon relativ früh gelesen. Mit dem Aufsatz über die Kulturindustrie von Adorno und Horkheimer waren wir zwar nie so ganz einverstanden, aber das waren alles in allem doch ganz wichtige Impulse für uns. So sagten wir uns, dass wir eine andere Zeitschrift brauchen. Ich kann mich daran erinnern, dass wir mehr als in der Vorlesung im "Espresso" oder in der Milchbar in Münster zusammensaßen und uns gesagt haben, dass wir eine eigene Filmzeitschrift brauchen. Es war noch ein Dritter bei uns mit dabei, Benno Klapp. Er war zuvor in Kanada beim Holzfällen und mit einigen zigtausend kanadischen Dollars zurückgekehrt. Er finanzierte dann auch diese Zeitschrift "Film 56", die wir als linke, marxistische Filmzeitschrift verstanden haben.

Stewens:

Dementsprechend musste Ihren damaligen Ansichten nach der Filmkritiker auch Gesellschaftskritiker sein: orientiert an Kracauer, Adorno usw.

Patalas:

So hing das zumindest bei mir immer zusammen. Wie gesagt, ich wollte ja ursprünglich in die Politik. Losgelassen hat sie mich dann ja auch nie: Die Filmpolitik oder die politischen Implikationen im Film haben mich bis heute interessiert. Aber mich interessierte natürlich auch, was in Deutschland die Politik gerade in der Adenauer-Zeit mit dem Film anstellte. Man kann sich heute gar keine rechte Vorstellung mehr darüber machen, wie das damals war, was es da alles an Zensur gegeben hat, welche Filme bei uns tatsächlich verboten waren. "Rom, offene Stadt" von Rossellini war z. B. jahrelang verboten, weil dieser Film die Wehrmacht in einem ungünstigen Licht erscheinen ließ. Das ist natürlich so nicht als der offizielle

Verbotsgrund angegeben worden. Der offizielle Verbotsgrund lautete, dass die guten Beziehungen zu Italien gestört werden würden, wenn ein Film in Deutschland laufen würde, in dem man angeblich sehen konnte, wie schlecht die Italiener von der Wehrmacht denken. Solche Verbotsfälle hat es serienweise gegeben. Es gab natürlich auch Fälle von Selbstzensur oder Rücksichtnahme auf irgendwelche Interessen wie z. B. die Kirche. Es gab meinetwegen Filme, die damals aus den verschiedensten Gründen und den verschiedensten Rücksichten heraus wirklich auf die Hälfte zusammengekürzt worden sind. Da ist z. B. eine Arbeitskopie beim bischöflichen Dekanat vorgeführt worden, wo den Leuten dann gesagt worden ist, was von kirchlicher Seite aus alles nicht passte. Daraufhin wurde dann dieses und jenes aus den Filmen herausgenommen, bis meistens nur noch ein Torso übrig war. Dieser Aspekt hat uns wirklich interessiert, ebenso wie daneben natürlich auch die politischen Implikationen in den Filmen selbst. Wir waren z. B. der Ansicht, dass das ganze westdeutsche Kino der Adenauer-Zeit vollkommen autoritär geprägt war. Selbst dann, wenn manifest nicht direkt politische Inhalte vorgekommen sind, wie meinetwegen in all den Arztfilmen, stellten wir doch fest, dass z. B. diese Ärzte immer autoritäre Figuren waren, die freilich wie z. B. Sauerbruch als Denkmal hingestellt worden sind. Diesen regelrechten Hagiographien haben wir sehr wohl eine autokratische Tendenz nachgesagt. Wir wiederum wurden ob solcher Aussagen kritisiert in der Öffentlichkeit, weil das ja angeblich ganz unpolitische Filme gewesen seien. Nehmen Sie meinetwegen den Film "Stresemann", der scheinbar für einen demokratischen Politiker Reklame machen sollte, aber dabei total autoritär strukturiert war.

Stewens: Wie kamen denn die Heimatfilme jener Zeit bei Ihnen weg?

Patalas: Nun ja, das schien uns jedenfalls die reine Wirklichkeitsflucht zu sein und hat uns daher nicht interessiert. Da ging es meinetwegen um die Verklärung des ruhigen Lebens auf dem Lande gegenüber dem verderbten Leben in der Stadt usw. Diesen antizivilisatorischen Aspekt im Heimatfilm haben wir sehr wohl gesehen. Aber ich glaube inzwischen, dass wir dabei doch einzelnen Filmen Unrecht getan haben. Ich habe später im Filmmuseum ja auch Filme z. B. von Hans H. König gezeigt. Ich bin sicher, dass da wirklich ganz gute Filme darunter waren, auch wenn sie meinetwegen so blöde Titel trugen wie z. B. "Wenn die Abendglocken läuten". Das war trotz des Titels wohl ein ganz guter Film. Vorher hatte es schon einmal so einen Film auf der Kippe gegeben, einen so genannten Überläufer: Das war ein Film von Josef von Baky gewesen, der, wie ich glaube, bei Kriegsende schon fertig gestellt worden war, aber dann verboten worden ist. Ich denke, dass dieser Film mit dem Titel "Via Mala" ein sehr guter Film gewesen ist.

Stewens: Ja, ein bemerkenswerter Film. Wenn Sie jetzt all diese Filmtitel herunterschnurren, dann frage ich mich, wie viele tausend Filme Sie in Ihrem Leben gesehen haben.

Patalas: Das weiß ich nicht, denn ich habe sie nie gezählt. Heute sind das aber auch weniger geworden: Diese durchschnittlich drei Filme pro Tag wie in meinen Münchner Anfängen mache ich heute nicht mehr.

Stewens: Wie viele Filme haben Sie denn maximal pro Tag geschafft?

Patalas: Ja, das waren so an die drei Filme pro Tag.

Stewens: Es gibt ja Leute, die bringen es auf sechs Filme pro Tag, aber da gibt es dann doch Grenzen der Rezeptionsfähigkeit.

Patalas: Ich selbst bin ja zwischendurch immer wieder gerne im Café gesessen.

Stewens: Das ist ja auch wichtig, denn das Reden über den Film ist beinahe genauso wichtig wie das Ansehen der Filme.

- Patalas:** Ja, das war in den Anfängen wirklich ganz wichtig. Es gibt da z. B. eine schöne autobiografische Sendung über Alfred Edel, der damals in Schwabing gelebt hat und später zwar nicht direkt Karriere gemacht hat, aber doch in vielen Filmen aufgetreten ist. Der WDR hat einmal eine autobiografische Sendung über ihn gemacht, in der er auch von seiner Münchner Zeit gesprochen hat. Dabei erwähnt er mich und sagt, wir wären immer im Café gesessen. Er zählt dann auch auf, wo wir überall gewesen sind: im "Europa Espresso", im "Schwabinger Nest" usw. Er behauptete, ich wäre da immer mit Alexander Kluge, den Schamoni-Brüdern, Herbert Vesely usw. zusammengesessen und hätte ihnen erzählt, was eigentlich Kino ist.
- Stewens:** Stimmt das denn?
- Patalas:** Nun ja, wir saßen da schon immer alle zusammen und haben diskutiert.
- Stewens:** Sie sind dann ja auch in den Werken des so genannten "Jungen deutschen Films" mehrmals aufgetaucht.
- Patalas:** Nun ja, das war nur gelegentlich und nicht sehr oft der Fall. Volker Schlöndorff hat mich einmal für eine kleine Rolle in "Deutschland im Herbst" geholt - ebenso wie Werner Herzog, den ich auch schon früh kennen gelernt hatte. Es gab damals einen Münchner Filmkritikerclub, der vom Verleih Eckelkamp – einem ganz verdienstvollen Verleih – Geld bekommen hatte für den Carl-Mayer-Preis für das beste Drehbuch eines Debütanten, also eines unbekanntes Autors. Wenn ich mich recht erinnere, dann hat es damals bei dieser ersten Preisverleihung zwei Parteien gegeben. Die eine war für das Drehbuch "Der junge Törleß" von Volker Schlöndorff, den damals auch noch niemand gekannt hat. Die andere Partei war für "Anna Magdalena Bach", dem ersten Spielfilmprojekt von Jean-Marie Straub, das er noch vor "Nicht versöhnt" und wohl auch noch vor "Machorka muff" geschrieben hatte. Wir konnten uns nicht einigen, wem wir den Preis zuschlagen sollten. Es gab daneben aber auch noch ein drittes Buch, das wir alle sehr gut gefunden haben: Es hieß "Feuerzeichen", der Autor nannte sich Stipetic...
- Stewens:** Ach.
- Patalas:** ...und hatte seine Telefonnummer angegeben. Wir saßen dann letztlich bei mir zu Hause in der Wohnung, und ich rief unter dieser Nummer an, um diesen Herrn Stipetic zu bitten, doch einmal bei uns vorbeizukommen, denn wir hätten da eine gute Nachricht für ihn. Das war eben Werner Herzog.
- Stewens:** Der eigentlich Stipetic heißt mit Familienname.
- Patalas:** Ja. Bei der Gelegenheit habe ich ihn dann auch das erste Mal gesehen. Er wunderte sich gar nicht, dass er diesen Preis bekommen hat. Er sagte nur, er hätte dieser Runde eh vertraut und sowieso gewusst, dass sein Buch das Beste sei. Wir haben ihm aber nicht gesagt, dass bei uns eigentlich die eine Hälfte eher für Schlöndorff und die andere eher für Straub gewesen wäre. Diese anderen zwei haben dann noch zwei Sonderpreise bekommen. Aber eigentlich war das schon ein ganz gutes Trio, das wir da ausgezeichnet haben angesichts der Tatsache, dass zu der Zeit alle drei wirklich unbekannt waren. Da hatten wir doch einen ganz guten Blick für Qualität besessen.
- Stewens:** Ist aus diesem Buch von Herzog dann auch ein Film geworden?
- Patalas:** Ja, das war dann der Film "Lebenszeichen", sein erster Spielfilm. Davor hatte er schon Kurzfilme gemacht, und das Projekt, das er bei uns eingereicht hatte, hieß zuerst noch "Feuerzeichen". Als der Film dann herauskam, hieß er "Lebenszeichen".
- Stewens:** Zur gleichen Zeit, als in Deutschland Ihre Zeitschrift mit dem Titel "Filmkritik" herauskam, erschienen in Frankreich die berühmten "Cahiers du cinéma".

Das Kennzeichen der "Cahiers" war, dass spätere Filmemacher zuerst einmal Kritiken schrieben. War das der wesentliche Unterschied gegenüber Ihrer Zeitschrift?

Patalas:

Die "Cahiers" hatte es auch vor uns schon gegeben. Wir haben immer halb bewundernd, halb kritisch auf sie geschaut. In der allerersten Phase vertraten die "Cahiers" ja noch gar nicht diese Autorenpolitik. Das geschah erst in der Zeit, als die so genannten Jungtürken wie Rohmer, Truffaut, Chabrol oder Rivette das Sagen bekamen, also nach dem Tod von André Bazin, der zu den Gründern der Zeitschrift gehört hatte. Die Autorenschaft und das Durchsetzen des Autorenbegriffs überhaupt im Kino war zur Zeit dieser Jungtürken deren Hauptpunkt geworden. Es ging darum, dass man jemanden wie z. B. Hitchcock nicht mehr nur als irgendwie talentierten Regiehandwerker im Thrillerfach angesehen hat, sondern als wirklichen Autor, den man ohne weiteres mit Edgar Allen Poe auf eine Stufe stellen konnte. Auf der anderen Seite waren die "Cahiers" aber politisch total uninteressiert. Uns wiederum erschien jedoch genau das als das Wichtigere. Louis Marcorelles hat in der Zeit über uns wiederum in den "Cahiers" geschrieben und dabei gesagt: "Wenn Sartre eine Filmzeitschrift machen würde, dann würde sie so aussehen wie die 'Filmkritik'". Wir fühlten uns daher eigentlich einer anderen Zeitschrift in Frankreich viel näher, nämlich der Zeitschrift "Positif". Das war eine linke Zeitschrift: mit einem halb kommunistischen, halb surrealistischen Hintergrund in einer bestimmten Tradition stehend. Diese Zeitschrift stand uns in der Anfangszeit eigentlich näher. Aber mehr gelernt haben wir dann letztlich doch von den "Cahiers". Jetzt im Rückblick, im Nachhinein, kann ich sagen, dass für einige von uns – das hat dann auch zu einem Schisma bei uns in der Zeitschrift geführt – diese ersten Filme von Truffaut und Rivette und vor allem von Godard einen ähnlichen Effekt wie vorher die Filme des Neorealismus ausgelöst haben. Zumindest für mich kann ich das ganz sicher sagen: Das, was sich bei mir im Zusammenhang mit dem Neorealismus abgespielt hatte, wiederholte sich 15 Jahre später ein bisschen mit der Nouvelle Vague. Das hat unter uns dann auch zu einem Bruch geführt.

Stewens:

Genau, da gab es dann auch diese Spaltung in die politische und in die ästhetische Linke.

Patalas:

Ja, das war so ein Juxwort, das damit zu tun hatte, dass wir damals einem amerikanischen Freund zu erklären versucht haben, wo denn eigentlich die Fronten verliefen. Obwohl wir selbst immer wieder zugeben mussten, dass diese Fronten oft quer liefen, weil im konkreten Einzelfall trotzdem wiederum einige von der ästhetischen Linken für einen bestimmten politischen Film waren und umgekehrt. Dieser amerikanische Freund hat das jedenfalls weiter bekannt gemacht. Ich selbst habe das im Anschluss auch noch so ein wenig zum Diskussionsgegenstand gemacht: ästhetische versus politische Linke. Es gab da eine ganze Artikelserie in der "Filmkritik", bei der die einzelnen Mitarbeiter sich dazu geäußert haben. Das führte jedenfalls in der Tat zu einem Bruch.

Stewens:

Dieser Bruch war aber auch wirklich ernsthaft.

Patalas:

Ja, die anderen sind zum großen Teil auch ausgezogen aus der Zeitschrift. Zum Teil hatte das aber auch noch ganz andere Gründe, denn viele sahen im Laufe der Zeit auch beruflich noch andere Perspektiven, als nun ewig weiter Filmkritik zu machen. Mittlerweile waren eh jüngere Leute nachgerückt: Die jüngeren waren durchwegs politisch nicht so interessiert. Meiner Ansicht nach war es so, dass der Streit unter den "Alten" eher ein Konflikt zwischen den Vertretern der Frankfurter Schule und den Lukácsianern war. Es gab eben in der politischen Linken Leute, die nach dem Krieg Georg Lukács mehr geschätzt haben als z. B. Adorno. Diesen Bruch hatte es in der Tat schon längere Zeit gegeben. Konkret sichtbar wurde dieser Bruch dann vor allem angesichts der weiteren Filme von

Godard: Vor einem Film wie "Les Carabiniers" stand man einander völlig verständnislos gegenüber.

Stewens: Zu den wichtigsten Ereignissen jener Zeit gehörte für Sie persönlich sicherlich Ihre Eheschließung mit Frida Grafe, einer Kritikerkollegin.

Patalas: Sie hatte schon einige Sachen geschrieben – aber exklusiv nur in der "Filmkritik" –, als wir uns zusammengetan haben. Ihre eigentliche Karriere vollzog sich dann jedoch eher parallel zu unserer Ehe.

Stewens: Folgendes halte ich doch für ein recht interessantes Phänomen: Ab einem bestimmten Zeitpunkt haben Sie Ihre Veröffentlichungen gemeinsam unterzeichnet. So etwas findet man doch recht selten. Wie kam es denn dazu? Wie sah denn die Arbeitsteilung bei Ihnen beiden aus?

Patalas: In Wahrheit haben wir schon getrennt gearbeitet, wenngleich wir natürlich über unsere Arbeit miteinander gesprochen haben. Wir hatten auch völlig verschiedene Arbeitsstile und vielleicht sogar Methoden. Ich habe mir immer vorher angehört, was sie zu einem Film zu sagen hatte, und mich erst dann hingesetzt, um zu schreiben. Bei ihr war es anders: Sie hat sich sofort hingesetzt und geschrieben. Beim Schreiben hat sie dann an die zehn verschiedene Versionen gemacht. Erst dieses Geschriebene bekam ich dann zu lesen. Demgegenüber war es bei mir selbst so, dass ich dann, wenn ich etwas geschrieben hatte, damit auch meistens fertig war. Die Arbeitsweise war also recht unterschiedlich. Es war also durchaus so, dass das Endergebnis immer entweder von ihr oder von mir stammte. Irgendwann meinten wir dann aber, dass es unnötig sei, die Artikel mit verschiedenen Namen zu unterzeichnen. Das hatte aber auch mit Folgendem zu tun: Wir sind nämlich auch kritisiert worden. Es gab Leute, die Frida dafür verantwortlich gemacht haben, dass die "Filmkritik" angesichts eines Phänomens wie Godard vom wahren linken Kurs abgekommen sei. Deshalb war das mit dem gemeinsamen Namen auch so ein wenig eine Trotzreaktion. Als wir eine Auswahl unserer Kritiken in einer Sammlung herausgegeben haben, haben wir die einzelnen Kritiken nicht mehr mit Namen gezeichnet. Vorher, in der "Filmkritik", waren sie noch jeweils mit einem Namen gezeichnet. Hinterher sagten wir jedenfalls, dass es nicht so wichtig sei, ob sie oder ich das geschrieben hätte.

Stewens: Das ist, wie ich finde, eine ziemlich uneitle und schöne Haltung. Sie beide zählen auch zu den wichtigsten Mittlern französischer Filmliteratur in Deutschland. Das Buch, für das wir Ihnen beiden wohl am meisten zu danken haben, ist das Hitchcock-Buch von Truffaut mit dem deutschen Titel: "Mister Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?"

Patalas: Ja, das war unser Titel.

Stewens: Diesen deutschen Titel haben Sie erfunden?

Patalas: Diesen Titel fand Truffaut selbst auch sehr schön. In anderen Sprachen wäre er wohl nicht sehr gut nachzumachen gewesen. Ich selbst habe Truffaut schon sehr früh geschätzt und gemocht. Wir haben uns auch häufig mit ihm getroffen. Mit diesem Buch sind wir lange Zeit wirklich von Verlag zu Verlag gerannt. Leider hat schließlich doch ein Verlag zugegriffen, denn wir waren mit der Zeit schon an dem Punkt angelangt, an dem er uns selbst die Rechte an diesem Buch geben wollte, damit wir es irgendwie selbst hätten verlegen können. Damit wären wir reiche Leute geworden, denn schließlich hat dieses Buch eben doch ein Verlag gemacht und es immer wieder und wieder aufgelegt. Das war jedenfalls ein Buch, bei dem es für uns selbstverständlich war, dass es auch auf Deutsch erscheinen sollte. Viele der von uns übersetzten Bücher hat jedenfalls kein Verlag an uns herangetragen. Stattdessen war es umgekehrt der Fall: Wir mussten uns erst einen Verlag für diese Bücher suchen. Manche Bücher waren dabei ein überraschender Erfolg. Dies galt z. B. auch für diese

Filmgeschichte von Godard "Eine wahre Geschichte des Kinos", die aus Vorlesungen, also aus einem gesprochenen Text, hervorgegangen war. Die französische Ausgabe war ein totaler Flop. Wir haben uns beim Übersetzen jedoch hingesezt und bei jedem Satz genau gerätselt, was er da überhaupt gesagt haben könnte. Denn diesen Text hatte irgendjemand vom Band einfach heruntergeschrieben: ohne Punkt und Komma, wie man eben so spricht. Oft war dabei der Gedanke gar nicht zu erkennen. Wir haben in diesen Text daher ganz brutal z. B. Gedankenstriche eingefügt und ganze Passagen umgestellt. Dieses Buch war dann bei uns in Deutschland für eine Zeit lang ein regelrechtes Kultbuch und erschien später auch als Taschenbuch. Dieses Buch ging jedenfalls sehr gut, während andere Bücher ziemliche Flops waren. Dass es hauptsächlich französische Bücher waren, hing damit zusammen, dass meine Frau in Paris studiert hatte. In Paris ist sie auch zum ersten Mal auf das Kino aufmerksam gemacht worden. Sie studierte dort Germanistik, und ihr wurde damals von einem Professor Folgendes gesagt: "Wenn Sie wissen wollen, was der deutsche Expressionismus gewesen ist, dann gehen Sie in die Cinémathèque und schauen sich die Filme von Fritz Lang an oder meinetwegen den Film 'Caligari'". Das war für sie, die von einer deutschen Universität kam, damals etwas ganz Überraschendes. Sie hat dann in der Tat angefangen, sich in der Cinémathèque Filme anzuschauen. Sie war auch diejenige, die von diesen Büchern immer die erste Übersetzung gemacht hat. Ich selbst habe ja auf der Schule nie Französisch gelernt. Ich kann noch heute keinen Satz in ordentlichem Französisch schreiben. Ich spreche diese Sprache ganz gerne und verstehe auch alles, aber diese Übersetzungen stammten schon zuerst einmal von ihr, bevor sie dann von mir überarbeitet worden sind.

Stewens: 1973 haben Sie das Münchner Filmmuseum übernommen. Damals gab es aber dieses Museum in seiner jetzigen Form noch gar nicht, denn es wurde, so wie es jetzt besteht, erst 1978 gebaut.

Patalas: Es war 1977, denn im so genannten "Deutschen Herbst 1977" ist es eröffnet worden.

Stewens: Aus dem Filmkritiker und Filmpublizisten Patalas wurde dabei jedenfalls ein Filmrestaurator und Filmsammler.

Patalas: Nun, ich habe mich natürlich nie als Museumsmensch betrachtet und auch nicht als reiner Restaurator oder als Archiv usw. Stattdessen habe ich mich schon auch weiterhin als Filmpublizisten gesehen. Ich kannte ja aus Paris die Cinémathèque, und so war mir von Anfang an klar, dass es auch in München so etwas wie eine Cinemathek geben müsse. Wenn man eine Cinemathek macht, dann geht es vor allem darum, Filme zu zeigen. Um die Filme aber in der richtigen Fassung zeigen zu können, um Zugang zu haben zu raren Kopien, war mir klar, dass dafür auch eine eigene Sammlung notwendig ist. Ich habe daher am Anfang gedacht, dass wir uns vorrangig um den "Jungen deutschen Film" kümmern sollten. In den frühen siebziger Jahren stand dieser "Junge deutsche Film" ja in seiner frühen Blüte, denn das war die Zeit nach den ersten Filmen von Wenders, Faßbinder usw. Die ersten Filme von Alexander Kluge lagen dagegen schon etwas länger zurück. Es war jedenfalls so, dass zu der damaligen Zeit zu Beginn der siebziger Jahre niemand diese Filme gesammelt hat. Es war selbst damals schon nicht mehr möglich, meinetwegen alle Filme von Vlado Kristl zu zeigen, weil die allerersten bereits wieder völlig verschlissen waren. Deshalb dachte ich mir, dass wir uns immer zwei Kopien zulegen sollten: eine für uns und eine zum Tauschen mit anderen. So kam z. B. auch der Tausch mit den Russen zustande, mit dem sowjetischen Filmarchiv Gosfilmofond. Ich hatte ihnen gesagt, dass es ganz einfach notwendig sei, dass zumindest an einer Stelle in Deutschland alle Filme von Eisenstein, Dsiga Wertow, Pudowkin, Dowshenko usw. vorhanden sein müssten, und ich hatte gefragt, ob ich daher diese Filme von ihnen

bekommen könnte. Sie haben gesagt, dass sie das nur im Tausch z. B. gegen die Filme von Werner Herzog machen würden. Ich weiß noch genau, wie ich damals Werner Herzog gefragt habe, ob ich Filme von ihm an Gosfilmofond geben könnte. Er meinte, ich könnte das schon machen: aber nur im Tausch gegen Filme von Pudowkin! Es war von Anfang an mein großes Plus, dass ich all diese Leute wie Schlöndorff, Straub, Herzog, Wenders usw. schon sehr lange kannte. Vorteilhaft war natürlich auch, dass diese Regisseure auch die Rechte an ihren eigenen Filmen hatten und es daher auch nie ein Problem war, gleich beim Kopierwerk mit Rabatt meinetwegen eine Kopie des neuen Films von Wenders kaufen und bei uns deponieren zu können – oder eben eine zweite Kopie nach Moskau zu schicken. So kam das überhaupt zustande. Nur um bestimmte Filme überhaupt zeigen zu können oder um bestimmte Filme zum Tauschen zu besitzen, habe ich überhaupt angefangen zu sammeln. Die Sache mit dem Restaurieren hatte folgenden Grund. Zunächst einmal dachte ich mir, dass wir ausländische Filme wie z. B. die sowjetischen Filme sammeln sollten. Die sowjetischen Filme sollten allerdings nur einen Anfang darstellen, denn ich wollte schon auch die Filme aus Italien haben ebenso wie die Filme aus der Nouvelle Vague. Denn man konnte zur damaligen Zeit z. B. keine ordentliche Nouvelle-Vague-Retrospektive machen, weil die Filme nirgendwo in ordentlichen Kopien vorhanden waren – noch nicht einmal in der Cinémathèque Française. Deshalb war ich der Ansicht, dass wir ebenso wie den "Jungen deutschen Film" die internationale Filmgeschichte sammeln sollten – aber keinesfalls den alten deutschen Film. Wir haben aber recht schnell bemerkt, dass dann, wenn wir Filme von Lubitsch oder Filme aus der Weimarer Republik zeigen wollten, in neun von zehn Fällen diese Filme nur in fürchterlich schlechten Kopien zugänglich waren. Ich hatte aber gelegentlich schon hier oder dort eine bessere Kopie gesehen, und so bin ich diesen Kopien nachgegangen. Es stellte sich dann heraus, dass in vielen Fällen der Osten, also entweder das DDR-Filmarchiv oder auch Moskau und damit Gosfilmofond, eine bessere Quelle für gute Kopien war. So habe ich dann eben auch angefangen, diese Filme zu tauschen. Es stellte sich jedoch zuweilen heraus, dass wir zwar aus Moskau eine längere Fassung von meinetwegen "Kriemhilds Rache", dem zweiten Teil der "Nibelungen", bekommen hatten – womöglich noch mit russischen Zwischentiteln versehen –, aber diese Fassung von schlechterer Bildqualität war als eine wesentlich kürzere Fassung, die wir hier im Westen bekommen hatten. Irgendwann brachte uns dann ein Besucher bei uns im Museum eine so genannte Zensurkarte, die ich bei der Gelegenheit überhaupt zum ersten Mal zu Gesicht bekommen habe: Das waren so kleine Heftchen, in denen alle Zwischentitel des Films standen. Davon ausgehend konnte man dann überlegen, ob man die Zwischentitel eines Films wiederherstellen sollte. So hat das mit dem Restaurieren angefangen.

Stewens: Woher wusste man denn überhaupt, wie das Original bzw. die bestmögliche Fassung eines Filmes ausgesehen hat? Aus welchen Unterlagen und Informationen haben Sie das denn geschlossen?

Patalas: Es gab immer nur Indizien. Es gab, wie gesagt, diese Zensurkarten. Aus ihnen konnte man ersehen, wie lang ein Film ursprünglich war. Wenn man einmal eine wunderbare Kopie hatte und dachte, dass das die Originalfassung sein müsse, dann konnte man anhand der Zensurkarte z. B. feststellen, dass auch diese Fassung um 300 Meter kürzer war, als in dieser Karte angegeben. Aus der Zensurkarte wurde freilich nur ersichtlich, was die Zensur letztlich freigegeben hatte – eben abgesehen von dem, was sie womöglich gekürzt hatte. Vielfach ergaben sich die Annäherungen an die ursprüngliche Fassung auch über Vergleiche: Wir haben erst in der Zeit gelernt, dass es damals z. B. noch keine Duplikat-Positive, also kein Lavendel oder Finegrain gegeben hat. Es gab noch kein Positiv, das man vom Negativ gemacht hätte, um davon wiederum mehrere identische

Negative herstellen zu können, von denen letztlich die Kopien gezogen werden. Stattdessen war das damals noch anders: Weil man eben mehrere Negative brauchte, wurden pro Einstellung mehrere Negative parallel aufgenommen. Alle Einstellungen gab es daher in verschiedenen Fassungen. Durch den Vergleich sind wir dann manchmal draufgekommen, dass die eine Fassung eleganter und genauer geschnitten war und dass auch die Aufnahmen besser waren als bei einer anderen Kopie. Manchmal konnte man über diesen Vergleich auch nachweisen, dass die bessere Fassung auf die ursprüngliche deutsche Premierenfassung zurückging, während die andere Kopie eine Exportfassung war. Oft musste man eben die Dinge zusammentragen, weil man irgendeine Szene in der Premierenfassung leider nicht mehr auftreiben konnte. Ich spreche in dem Zusammenhang auch gar nicht mehr von "Originalfassung", weil sich dieser Begriff des Originals letztlich doch verflüchtigt. Auch das Wort "Wiederherstellen" sollte man nicht verwenden, denn das, was am Ende dabei herauskommt, entspricht letztlich überhaupt keiner früheren Fassung. Stattdessen kann das immer nur eine Annäherung sein an das, was der Regisseur einst gemacht hatte.

Stewens:

Sie haben auf diesem Gebiet wirklich Bewunderungswürdiges vollbracht. Sie haben "Metropolis" restauriert ebenso wie die "Nibelungen" oder verschiedene Filme von Lubitsch. Es ist unglaublich, was Sie da alles geleistet haben. Sie haben vor allem aber das Publikum in den Genuss eines Ereignisses gebracht, das dem Erlebnis in der Weimarer Zeit recht nahe kommt, indem Sie z. B. den Komponisten Aljoscha Zimmermann verpflichtet haben, die entsprechende Musik zu den Filmen zu komponieren und auch selbst zur Aufführung zu bringen. Dabei sind denkwürdige Aufführungen entstanden: nicht nur im Filmmuseum, sondern auch im Münchner Gasteig.

Patalas:

Der eine Aspekt bestand tatsächlich in der Wiederherstellung von etwas, das einmal gewesen ist. Der andere Aspekt aber war immer, dass das schon ein aktueller Event sein sollte. Die Wiederentdeckung eines Filmes war eigentlich das Ereignis, das ich präsentieren wollte. Wenn irgendetwas aus Moskau bei uns eintraf, von dem wir begeistert waren, dann haben wir das sofort gezeigt: wie z. B. diese Kopie von "Nibelungen" mit den russischen Zwischentiteln in der zweiten Hälfte des Films, während deren erster Teil fast in der kompletten deutschen Fassung vorhanden war. Dieser zweite Teil mit den russischen Zwischentiteln war der Torso einer russischen Verleihfassung. Wir haben diese Filme jedenfalls immer gleich gezeigt. In dem Fall wurde dann eine Übersetzung der russischen Titel eingesprochen. Wenn wir die Zensurkarte hatten, dann habe ich auch schon manchmal den authentischen deutschen Text eingesprochen. Lange Zeit hatten wir ja auch nur Schwarzweißkopien: Wir wussten aber, dass die Filme ursprünglich gefärbt gewesen waren. Aus dem Grund habe ich dann auch manchmal die Farben eingesprochen, indem ich gesagt habe: "Jetzt müsst ihr euch vorstellen, dass dieses rosa und jenes blau gewesen ist." Die Nacht war meistens blau, und das Feuer immer rot usw. Wenn die Fassung wieder ein Stück kompletter wurde oder auch die Zwischentitel dazu gekommen sind, dann haben wir das auch gleich gezeigt. Es war oft auch das gleiche Publikum anwesend: Einige Leute kamen in der Tat immer wieder zu den verschiedenen Fassungen. Sie kamen dann zuweilen hinterher zu mir und haben richtigerweise festgestellt: "Nicht wahr, diese eine Szene war jetzt zum ersten Mal drin!" Zu dieser Musik: Als wir dieses Kino im Jahr 1977 gebaut haben, habe ich noch gesagt, dass es so gebaut sein muss, dass darin auch Stummfilme funktionieren: Wenn sich einer räuspert, dann darf das im Kinosaal nicht unangenehm widerhallen usw. Die Akustiker mussten das beim Bau auch wirklich bedenken. Erst später bin ich darauf gekommen, dass diese Filme damals ja auch mit Musik gespielt worden sind. In der Zeit habe ich dann auch zum ersten Mal

Stummfilmpartituren, Klavierauszüge usw. gesehen. Daraufhin habe ich mich dann nach jemandem wie Aljoscha Zimmermann umgesehen. Es gab woanders auch schon einzelne Leute, die Stummfilme am Klavier begleiteten, und ich verstand mit der Zeit, dass die besten Leute dafür Pianisten sind, die auch Tänzer begleiten, die also als Korrepetitoren mit Tänzern arbeiten. Diese Leute sind die Besten für die Begleitung von Stummfilmen: sei es mit eigenen Musiken bzw. Zusammenstellungen oder Arrangements, sei es mit den Originalpartituren, nach denen ich damals auch erst angefangen habe zu suchen. Gerade im Moment bin ich bei meiner Suche nach einer deutschen Stummfilmpartitur bis nach Tokio gelangt. Das ist die Partitur eines deutschen Komponisten, der nach Japan ausgewandert ist: Klaus Pringsheim, der Bruder von Katia Mann und damit Schwager von Thomas Mann. Er war Komponist und Musikkritiker und hat in den zwanziger Jahren auch schon über Stummfilmmusiken einige Sachen geschrieben. Er hat damals zu einem Film, den ich ebenfalls wieder an Land zu ziehen versuche, wenigstens eine Partitur geschrieben. Ich versuche über seine Enkelin in Tokio diese Partitur bzw. einen Klavierauszug davon zu finden, damit dieser berühmte deutsche Stummfilm "Silvester" auch möglichst mit der originalen Filmmusik gezeigt werden kann.

Stewens: Sie haben im Filmmuseum auch eminent politische Reihen veranstaltet: Eine Reihe gegen den Rassismus wäre z. B. im Moment gerade aktuell. Sie haben auch einmal eine Reihe mit dem Titel "Staatspolitisch wertvoll" gezeigt: Das waren ehemalige Propagandafilme der Nationalsozialisten. Man hatte insgesamt den Eindruck, dass Sie sich eigentlich als der Bewahrer des cinemathographischen Erbes dieses Landes verstehen. Sehen Sie sich selbst auch so?

Patalas: Deutsches Kino hat mich in der Tat sehr interessiert bzw. das, was man mit dem Kino in Deutschland verbindet. Wir haben ja auch Filme von Einwanderern oder Zuwanderern gezeigt, also von Ausländern, die in Deutschland Filme gemacht haben. Wir haben aber auch Reihen zum Deutschlandbild in ausländischen Filmen gebracht, und wir haben u. a. auch diese Nazifilme gezeigt. Dahinter stand schon auch meine Vorstellung, dass man in einem Filmmuseum einfach alles müsste zeigen können: von der Pornographie bis zu Nazifilmen, von stalinistischen Filmen bis zu ganz schlechten Filmen usw. Alles sollte gezeigt werden dürfen. Dass man bei Nazifilmen ein wenig aufpassen musste, war schon klar: Manchmal bin ich dabei auch selbst im Kino gewesen, und manchmal habe ich auch einen Anruf von der Polizei bekommen. Einmal hat mich die Polizei angerufen und zu mir gesagt: "Wir hören, dass Sie da einen Film mit dem Titel 'SA-Mann Brand' zeigen." Ich fragte sie, woher sie denn das wissen würden. Sie hatten ganz einfach in der rechten Szene gehört, dass einige Leute von dort ebenfalls zur Vorstellung kommen würden. Ich meinte daraufhin: "Gut, kommen Sie vorbei, und wir passen dann auf." Ich meinte dann noch, dass das ein ganz stinklangweiliger Film sei und sich die Leute aus der rechten Szene nach einer halben Stunde so anöden würden, dass sicherlich nichts passieren würde. Genau so ist es dann auch gewesen. Wenn wir freilich "Triumph des Willens" gezeigt haben, haben wir selbstverständlich ein wenig aufgepasst, das ist klar.

Stewens: Was sagen Sie denn zum heutigen deutschen Kino?

Patalas: Ich muss gestehen, dass ich so sehr viel davon nicht kenne. Ich denke, dass nicht erst heute wieder die Politik das Kino sehr stark prägt. Das geschieht aber nicht unbedingt direkt, sodass man sagen könnte, dass zu Kohls Zeiten wegen dessen Politik die Filme schlechter geworden sind. Aber es ist doch auffällig, dass deutsche Filme auf den Festivals nicht mehr so gefragt sind. Man kann es sich nämlich keinesfalls so einfach machen wie Herr Minister Naumann, der halt die bösen Festivaldirektoren dafür

verantwortlich macht. Stattdessen gibt es in Deutschland wohl auch kaum mehr diese Filme, die in Cannes usw. einen Preis bekommen könnten. Das hat sicherlich auch etwas mit der Filmpolitik zu tun und wie sie unter dem Innenminister Zimmermann in den achtziger Jahren umgekippt ist. Bis dahin wurden meinetwegen auch Leute wie Achternbusch und andere interessante neue Leute gefördert. Heute ist schon klar, dass ein Wim Wenders oder ein Werner Herzog eine Förderung bekäme, wenn er eine beantragen würde. Aber ich glaube nicht, dass ein neuer, junger Regisseur von ähnlichem Kaliber wie Herzog oder Wenders während der ganze Kohl-Ära diese Startchancen gehabt hätte, wie das eben z. B. bei Herzog oder Wenders in der sozialliberalen Ära der Fall gewesen ist. Natürlich hat auch das Fernsehen und das Aufkommen des Privatfernsehens damit zu tun. Das öffentlich-rechtliche Fernsehen nimmt heute z. B. sehr stark Rücksicht auf die Konkurrenz der privaten Sender. Ich denke daher, dass viel von der Zusammenarbeit mit dem Fernsehen, die in den sechziger und dann vor allem in den siebziger Jahren möglich war, in der Weise in den vergangenen Jahren nicht mehr passieren konnte. Das hat sich meiner Meinung nach auch bis heute nicht wieder verändert. Aber deshalb gibt es natürlich trotzdem einzelne interessante junge Filmemacher und Autoren wie z. B. Romuald Karmakar. Es gibt möglicherweise auch noch einige andere, die ich noch nicht so zur Kenntnis genommen habe.

Stewens: Manchmal hilft das Fernsehen aber auch dabei, dass gute Kinofilme entstehen. Ich danke Ihnen, Enno Patalas, ganz herzlich, dass Sie bei uns in Alpha-Forum zu Gast waren. Enno Patalas ist Filmpublizist und Filmkritiker.