

LOSUNG

Jürgen Müller

APOCALYPSIS CUM FIGURIS

Ein Nachtrag zur Ikonographie von „Alien 3“

Freunde des Hollywood-Kinos wissen es besser: Bei Filmen, deren Erfolg geldhungrige Produzenten antreibt, einen zweiten und dritten Film nachzuschieben, müssen die folgenden nicht unbedingt schlechter sein als der Erstling. Dies gilt ebenso für „Die Harder“ – was ja schon durch den Komparativ hinlänglich bewiesen wird – wie auch für den „Terminator II“, der die Zukunft der Welt nun schon in zweiter Generation rettet.

Die Terminator-Filme sind für Drehbuchautoren und Produzenten geradezu ein Segen, denn der Hauptdarsteller ist ein humanoider Roboter: Auch wenn sich dieser für eine bessere Zukunft geopfert hat, wartet theoretisch ein ganzes Fitneß-Center voller Terminatoren darauf, es dem ersten gleichzutun. Wenn es nicht das harte Gesetz der realen Lebenszeit gäbe, das auch vor Schauspielern nicht halt macht! So ist es durchaus denkbar, daß Sigourney Weaver, die Hauptdarstellerin der Alien-Filme, es der Produktion zur Auflage gemacht hat, daß „Alien 3“ ihr definitiv letzter Film sein müsse, dem sie als glaubhafte Weltraum-Amazone zur Verfügung stehen könne. Die Chance der seriellen Verwertung besteht in der zusätzlichen semantischen Referenzialität, was – wie Umberto Eco feststellt – geradezu konstitutiv für alle Indiana Jones-Filme ist. Dem Gesetz der Serie folgend, wird Teil zwei nicht zur Kopie eines Originals, sondern läßt die seriellen Elemente des Erstlings deutlicher sichtbar werden. Nimmt man die letztgenannte Serie zum Ausgangspunkt, kann man feststellen, daß die Autoreferenzialität vor allem in parodistischer Hinsicht eingesetzt wird. Indiana Jones, James Bond, ja selbst der Terminator besitzen die Fähigkeit zur Selbstironie.

Dies funktioniert bei Horrorfilmen generell nicht, denn es widerspricht dem Authentizitätsanspruch dieser Gattung. Ironie führt hier gefährlich schnell zur Minderung des Schreckens: Niemand fürchtet sich im „Tanz der Vampire“. Aus diesem Grund spielt die Serialität in den Alien-Filmen eine allenfalls marginale Rolle: Lieutenant Ripley ist absolut ironiefest und schaut in allen drei Filmen gleichermaßen grimmig drein. Versuche im letzten Alien-Film, die Protagonistin ironisch sprechen zu lassen, sind gescheitert.

Die Alien-Filme sind eine Mischung aus verschiedenen Genres: Sie enthalten sowohl Science-Fiction-Elemente, als auch Merkmale des Psycho-Thrillers und des Horrorfilms. Sie sind aber vor allem Horrorfilme, spielen in den beengten Räumen und labyrinthischen Gängen von Raumschiffen und Raumstationen, und es ist vollkommen bedeutungslos, ob sich diese Stationen auf dem Meeresgrund oder auf unwirtlichen Planeten befinden. Auch wenn die Opfer des Alien panisch durch nicht enden wollende Gänge fliehen, strukturell befinden sie sich in einem geschlossenen Raum.

Ridley Scotts Erstlingsfilm der Alien-Serie war genau deshalb der beste, weil er den minimalsten Plot, aber den größten Thrill

besaß, geradezu eine Kasuistik des Schreckens und der permanenten Bedrohung darstellte. Der zweite Alien-Film von James Cameron erweiterte die Synthese der Genres durch Anleihen bei Action-Filmen à la „Rambo“. Der psychisch-optischen Anlage des ersten Films folgte damit eine stärker psychologisch-dramatische Version, die über weite Strecken der Schilderung altbekannter und ausgetretener Charaktere galt. Beide Filme waren absolute Kassenschlager.

Der mit Spannung erwartete dritte Alien-Film konnte die in ihn gesetzten finanziellen Erwartungen nicht erfüllen. Ein Fünfzig-Millionen-Dollar-Flop. Die Produktion des Films hat nicht weniger als sieben Drehbuchautoren und immerhin drei Regisseure verschlissen. Der Newcomer David Fincher wurde zum Erfüllungsgehilfen einer aus den Fugen geratenen Erfolgsanspruchsmaschine. Anscheinend war den Produzenten zu spät aufgefallen, daß das Drehbuch von Vincent Ward, der kurzzeitig auch sein eigener Regisseur sein durfte, zum Kassenschlager untauglich war. Statt auf finanziellen Erfolg scheinen alle Autoren und Regisseure darauf aus gewesen zu sein, einen Kultfilm zu produzieren. Mit anderen Worten, bestand das Dilemma der „Autoren“ genau darin, einen Kassenschlager produzieren zu müssen und trotzdem eine intelligente Lösung für das Ende der Trilogie finden zu wollen. Nicht für ein einmaliges, sondern ein mehrmaliges Sehen hat David Fincher laut „Spiegel“ seinen Film gedacht. Alien 3 – so die These – versucht, einem „Name der Rose“-Ideal gerecht zu werden: Lesbarkeit auf verschiedenen Niveaus.

Und statt mit Intentionen – so könnte man weiter behaupten – hat man es einmal mehr mit einem Drehbuchpalimpsest zu tun, oder irgendeiner anderen Regressions-Metapher des Sinns: An- und Abkoppeln der Raumschiffsignifikanten im Universum der Texte.

Genau darum geht es mir im folgenden nicht, sondern um die Ikonographie des letzten Alien-Films.

Rezensionen bzw. Kritiken schließen notwendig von der figurativen direkt auf die eigentliche Bedeutung, ohne daß sie Auskunft darüber geben, welche sinnfällige Bildlichkeit den Filmsequenzen zugrunde liegt. Der „Spiegel“ etwa lobt alle Alien-Filme als getreue Wiedergabe amerikanischer Befindlichkeiten. Einmal mehr: ge„spiegelte“ Zeitgeschichte. Jürgen Richter erzählt den Film in Kurzform für die „FAZ“ nach und ist sichtlich um ein ausgewogenes Urteil, eine Lobtadelei bemüht. Vom „epd“ darf man immer noch am meisten erwarten: Marli Feldvoß betont die den Alien-Filmen inhärente feministische Problematik – auch der dritte Teil schreibe nur „patriarchalische Wahnideen“ fort.

Man kann sogar eine weitaus größere Anzahl von aktuellen Problemen hineininterpretieren: Wenn die Häftlingsmönche als Doppel-Y-Chromosome bezeichnet werden, ist dies – wie

diffus auch immer – ein Hinweis auf die Gentechnologie. Oder warum sollte man sich nicht bei den kahlgeschorenen Köpfen an paramilitärische Gruppen, etwa an Skinheads, oder ähnlich Männerbündisches erinnern fühlen?

Der Film ist in den Staaten, so Heiko Rosner im „Cinema“, als Parabel des Aids-Zeitalters interpretiert worden: das Alien als schlummernder Virus. Die in den Innenräumen sichtbaren japanischen Schriftzeichen lassen an eine zukünftige Übernahme der Weltherrschaft durch fiese Konzerne denken, und vor diesem Hintergrund ist es sicherlich kein Zufall, daß der mit Mundschutz versehene Gentechniker am Ende des Films – soweit zu erkennen – immerhin Asiater ist. Aber für solche mehr oder weniger diffusen Assoziationen zahlt der Interpret unter Umständen mit der Dissoziation der Erzählung bzw. der filmischen Sinnkonstitution.

Zeitlichkeit versus Ewigkeit

Doch zunächst der Plot: Das Raumschiff, in welches sich Ripley (S. Weaver) am Ende des zweiten Teils gemeinsam mit den wenigen Überlebenden hat retten können, havariert auf dem Planeten Fiorina „Fury“ 161. Bis auf Ripley sterben alle Überlebenden bei dieser Notlandung: alle, nur nicht das Alien, welches ebenfalls überlebt. Fiorina, ein ehemaliges Weltraumgefängnis der höchsten Sicherheitsstufe, das nun eine Gruppe von „Gläubigen“, konvertierten ehemaligen Sträflingen beherbergt, wird schnell zum Ort des gewohnten Alien-Schreckens. Der Film enthält zwei etwa gleich lange Teile: zunächst die Schilderung bzw. Entwicklung der Charaktere und Ripleys Ahnung, daß sich ein Alien an Bord befunden hat, sodann der Kampf gegen das Alien.

Mit wenigen Bildern entwirft die Eingangssequenz des Films den Gegensatz von Zeitlichkeit und Ewigkeit. Ein äußerst dichter Anfang: Man sieht Bilder aus den Hyper-Schlafkabinen, den todesähnlichen Schlaf der Insassen und ein Alien, das in einen dieser gläsernen Särge eindringt.

Nun beginnt die eigentliche Zeit der Erzählung. In ständigem Wechsel mit diesen Bildern erscheinen Simulationsgraphiken – etwa das Alien auf dem Gesicht des Kindes –, Sätze tickern auf den Computerbildschirm, die den technischen Sachverhalt kommentieren. Vielleicht könnte man sagen, daß hier die gängige Exordialtopik des Science-Fiction-Films (unendliche Weiten, das Erhabene etc.) einmal mehr geschickt variiert wird. In dieser kurzen Eingangssequenz scheint der Gegensatz von Zeit und Ewigkeit anschaulich in Szene gesetzt. Wenn der Film überhaupt ein ironisches Element enthält, dann hier, wo Ewigkeit die Zeit zwischen zwei Filmen der Serie bedeutet. Es handelt sich um den gelungensten Teil des ganzen Films, und Fincher vermochte seine Erfahrungen als Regisseur von Video-Clips optimal einzusetzen.

So gelungen diese Eingangssequenz filmisch ist, als so unlogisch stellt sie sich bei näherer Betrachtung für den Plot des Films heraus. Es gibt sowohl Rezensenten, die gesehen haben wollen, wie das Alien während der Havarie die Gelegenheit nutzt, in Ripley einzudringen, was man überhaupt nicht sehen kann, als auch solche, die entrüstet fragen, wann denn überhaupt das Alien in Ripley hineingelangt sein sollte, was aller-

dings nur während der Havarie stattgefunden haben könnte. Ich vermute, daß die hier geforderte Logik dem letzten Schnitt der um größere Spannung des Films bemühten Produzenten zum Opfer gefallen ist.

Profan versus Sakral

„Alien 3“ benutzt als konkrete literarische Referenz die Johannes-Apokalypse. Deutlich erkennbar wird auf diesen motivischen Hintergrund angespielt, insofern er einhergeht mit der Peripetie des ganzen Films. Die erste Beschreibung des Aliens durch einen vor Angst halbwahnsinnigen Überlebenden ist die eines Drachen. „Ein großes Zeichen erschien am Himmel: eine Frau [...]. Sie war gesegneten Leibes und schrie in Wehen und Schmerzen des Gebärens. Und ein anderes Zeichen erschien am Himmel: Siehe, ein Drache [...]“ (Offb 12,1-3). Von nun an »wird« Lieutenant Ripley zum Apokalyptischen Weib, das gegen den Drachen kämpfen muß. Die entscheidende Umdeutung der biblischen Textvorlage besteht darin, daß das Apokalyptische Weib nicht den zukünftigen Weltenrichter gebären wird, sondern selbst schon ein Alien-Ungeheuer in sich trägt, wobei die traditionelle Bedeutung des Apokalyptischen Weibes – nämlich die wahre Kirche – unangetastet bleibt. Es gibt sogar eine Paraphrase aus der Bibel: Wenn Ripley das Alien mit einem Löwen vergleicht, der in der Nähe der Zebras lauert, denkt man an 1 Petrus 5,8: „Euer Widersacher, der Teufel, geht umher wie ein brüllender Löwe und sucht, wen er verschlinge.“ So kann man es beispielsweise im „Physiologus“ nachlesen. Aber auch ohne die konkrete biblische Referenz hat man es mit einer, allerdings undurchsichtigen, „New Age-Apokalypse“ zu tun, die im Sinne einer Stimmungslage fungiert und aus geschoenen Trieb- und Gewalttätigen Weltraummönche mit einer unklaren Aufgabe werden läßt. Wieso aus der erzwungenen Klausur des Gefängnisses die religiös motivierte Annahme des Schicksals werden kann, wird zunächst nicht recht deutlich. Der Glaube der Häftlinge stützt sich scheinbar nur auf das Bewußtsein der Endzeit. Aber sie warten nicht nur, sie dürfen das Ende auch wirklich erleben: eine Ausnahmesituation, die Regeln ganz eigener Art besitzt.

Die Anspielung des Films auf die Apokalypse ist insofern wichtig, als hierdurch sowohl Anleitungen für die Dramaturgie als auch semantische Oppositionen entstehen, aus denen sich die Handlung ableiten läßt, wobei die grundsätzliche Opposition die von profan versus sakral ist.

So gehört der Arzt, der ein kurzes Liebesabenteuer mit Lieutenant Ripley hat, zu der Gruppe der weltlichen Figuren. Obwohl auch ihm Grenzen der Rationalisierbarkeit gesetzt sind, da er in persönliche Schuld verstrickt ist und durch eine grundsätzlich nicht rationalisierbare Vergangenheit bestimmt wird. (Sein Geständnis der fahrlässigen Tötung von Patienten ist so gesehen die fahrlässige Tötung der Vernunft selbst.) Die Welt kann nicht mehr durch Individuen befreit, sondern nurmehr durch Opfer erlöst werden.

Die entscheidende Abfolge der Opfer, obwohl ja im Film dauernd jemand sterben muß, wird durch eine Hierarchie, die vom Profanen zum Sakralen führt, bestimmt. Erst die Kreatur – ein freundlicher und lebendiger Rottweiler –, dann der Arzt, schließ-

lich der Gefängnisleiter, der seine Aufgabe, ein würdiger Abt zu sein, gründlich mißverstanden hat, erst dann die im engeren Sinne Gläubigen, ihr Prophet und zum Schluß Ripley. Entscheidend ist, daß der Prophet das Weib nicht töten kann. Denn Ripley ist Erlösung und Monster zugleich. Freudig springt diese intensiv Glaubende mit weit ausgebreiteten Armen ins glühende Blei. Für alle, die während des Films geschlafen haben, wird deutlich: Kreuzeshaltung, also Erlöserfigur!

Dramaturgisch ist die genannte Abfolge nicht unbedingt zwingend, mehr noch: Sie ist sozusagen selbstmörderisch in Beziehung auf den Spannungsbogen. Denn gerade die entwickelten Charaktere (Arzt und Gefängniswärter) hätten für den dramatischen Handlungsablauf Impulse bringen können. Ihr Tod dient jedoch der Opposition charismatische Persönlichkeit (Prophet u. Ripley) versus rationale Persönlichkeit. Die namenlosen Gläubigen sind lediglich Futter für das Alien.

In diesem theologischen Erzählmuster vollzieht sich die Handlung, ohne daß es ein einziges theologisches Argument gäbe. Das ‚Weltliche‘ wird zur Folie des ‚Sakralen‘: statt des politischen Prozesses der Meinungsbildung entscheidet der theologische Führer. Das heißt, je näher die Personen dem Geheimnis des Weltuntergangs stehen, desto weniger haben sie das Bedürfnis, sich zu erklären oder zu verstehen. Ein Bedürfnis, das vor allem den viel zu früh verstorbenen Arzt auszeichnet. Er ist der einzige im engeren Sinne moralische Charakter, der, da er noch nicht gemerkt hat, daß es um nicht weniger als das Ende der Welt geht, noch glaubt, Recht und Unrecht trennen zu können. Die Schuld der gläubigen Mönche bleibt trotz des Hinweises auf ihre Totschlägersittenstrolchvergangenheit abstrakt, wird zum Signum des Menschlichen überhaupt.

Noch die Konstruktion der Spannung des Films, die sich grundsätzlich der Tatsache verdankt, daß sich auf dem Planeten keine Waffen befinden und die ‚Gläubigen‘ dem Alien hilflos ausgeliefert sind, ist nicht vom Problem der übernommenen apokalyptischen Bildlichkeit zu trennen. Denn zunächst wird deutlich, daß die Überwindung des personifizierten Bösen nur von Innen kommen kann, also demnach spiritueller Natur sein muß. So muß der Versuch, das Alien zu überlisten, fehlschlagen, damit sich die rituelle Mechanik des Selbstopfers in Gang setzen kann. Auch hier lassen sich Bedeutungsebenen anführen, die allerdings nicht nur die biblische Bildlichkeit der Apokalypse voraussetzen, sondern Verarbeitungen derselben in christlicher Tradition.

Zu Beginn des Films erscheint der Name des Planeten auf dem Bildschirm: Fiorina „Fury“ 161. An einer Stelle fragt Ripley den Arzt, welcher Art denn dieser Glaube sei, dem die Häftlinge angehören, und er antwortet: „Irgendetwas Apokalyptisches, das angeblich schon tausend Jahre dauert“, und auch die Waffenlosigkeit der Gläubigen ist in diesem Zusammenhang signifikant. Denn alle genannten Episoden oder Bedeutungselemente verweisen auf Joachim von Fiorens dritten „status“ des Geistes, das tausendjährige Reich der Johannes-Apokalypse. Das dritte Zeitalter der innerweltlichen Heilsgeschichte korrespondiert bei Joachim einer mönchisch-kontemplativen Glaubensgemeinschaft, deren Beziehung zu Gott nicht mehr der Sakramente bzw. einer institutionalisierten Kirche bedarf, sondern dem Gläubigen ein direktes Verhältnis zu Gott ermöglicht.

Entscheidend ist, daß dieses paradiesische Reich geistiger Unmittelbarkeit zum Göttlichen noch in die „Weltzeit“ gehört und dem Jüngsten Gericht unmittelbar vorausgeht. Trotz aller physischen Bedürfnisse der Mönche scheint im Film dieser Hintergrund auf und liefert eine Erklärung für deren unverständliche Religion. Der Name des Planeten Fiorina ist das Diminutiv von Fiore.

Am Ende dieses geistigen Reiches kehrt der gebundene Drache zurück, und wenn er nach dem Kampf endgültig überwunden ist, folgt das Jüngste Gericht. „It’s time for justice“, singt monoton das ahnungslose erste menschliche Opfer des Alien.

Noch die Darstellung des Todes des Alien bedient sich christlicher Symbolik. Nachdem es dann endlich gelungen ist, das Alien in die Gußform zu locken, um es dort mit glühendem Blei zu übergießen, zeigt sich: es war umsonst. Das Monster springt aus dem siedenden Blei an die Oberfläche. Erst als Ripley die Sprenganlage in Gang setzt und die reinigende Kraft des Wassers einsetzt, zerspringt es in tausend Stücke.

Die skizzierte Ikonographie des Films betrifft die innerfilmische Bildlichkeit, was jedoch seine eigentliche Bedeutung noch gar nicht in den Blick geraten läßt.

Metaphysik des Opfers

Fragt man also nach der Ikonologie dieses Films, ist man auf René Girards Untersuchungen zur Bedeutung des Opfers verwiesen. Das Drehbuch von Vincent Ward beendet die potentiell unendliche Reproduktion der Gewalt, die eine Film-Serie darstellt, mit einer Reflexion auf das Opfer als das einzig mögliche Ende dieser Trilogie. Die Metaphysik des Opfers ist die einzig genuin menschliche Metaphysik. Der Film unterstellt dies durch sein Ende. Der böse Android fragt, kurz bevor Ripley sich in das glühende, nicht das gläserne Meer stürzt: „Was hat sie vor?“ Die perfekte humanoide Maschine wird es eben nie verstehen! Auch, wenn der halb zerstörte gute Android Bishop Ripley darum bittet, ausgeschaltet zu werden, ist dies eine Logik der Perfektion. Sein Selbstbewußtsein ist auf optimale Funktionstüchtigkeit programmiert, statt ein Retter zu sein – wie im zweiten Alien-Film –, fühlt er sich wie ein „besserer Toaster“. Das Menschliche ist nicht das Perfekte, sondern die Erkenntnis der eigenen Schwäche, die wieder zur Stärke wird: humilis – sublimis, das kleinste gemeinsame Vielfache des Christentums: Erniedrigung als Erhöhung. Diese Problematik wird schon in der Grabrede des Propheten deutlich: „Warum das Opfer, der Schmerz, es gibt kein Versprechen“.

Kommt nicht ein solches existentielles Pathos in einem Alien-Film einer Quadratur des Kreises gleich? Das Ende des Films jedenfalls macht deutlich, daß kein bauernschlaues Fangenspiel hilft, das Alien in uns zu überwinden: Opfer sind gefordert, denn Selbstaufgabe und der Sieg über das Böse fallen ineins.

Natürlich findet in „Alien 3“ ein gewollter Bruch mit den bisherigen Alien-Filmen statt. Die gewohnte psychische Bedrohung wurde zugunsten des ästhetischen Blicks aufgegeben: Die Verfolgung der Opfer sieht man in einer rasanten Kamerafahrt mit den Augen des Alien. Aber es überfordert die Gattung, wenn jede Spritze, die der Arzt der entkräfteten Ripley gibt, grausamer anzuschauen ist als die Attacken des Monsters.

Fincher hat zu sehr auf den Titel des Kultfilm-Regisseurs geschickt, wenn er versucht, die unsichtbare (!) Obduktion des Kindes zum unerträglichsten Moment des ganzen Films zu machen.

Die eigentliche Schwäche des Films besteht eindeutig darin, daß das Weltende schon längst stattgefunden hat. Es gibt in „Alien 3“ keinen Grund, die Welt zu retten, keine konkrete Utopie, für die jemand kämpfen könnte. Stattdessen wunschloses Unglück. Vor allem: die literarische Gattung Apokalypse benötigt das Gute, das Happy Ending als strukturelles Element. Nur, wenn nach gewaltigem Kampf die Welt schöner ist als je zuvor, lohnt das übermenschliche Opfer der Selbstaufgabe. Und dieses Gute muß man wirklich sehen können. Wenn Ripley, kurz bevor sie in das glühende Blei fällt, das hervorbrechende Alien schützend in die Arme nimmt, ist zwar ein weiteres Mal ihre vollkommene Opferbereitschaft verklärt worden und die

Welt entgültig gerettet. Aber es reicht nicht, wenn der Film, um dies erfahrbar zu machen, zu Beginn den planetarischen Sonnenuntergang und zum Ende, nach Ripleys Opfer, den Sonnenaufgang zeigt.

Ähnlich abschätzig wie Ripley zum Aufseher „85“ sagt, der seinen Namen seinem Intelligenzquotienten verdankt: „Das war'ne Metapher“, bleibt nur zu sagen: das war keine Metapher, und schon gar keine für den Sieg des Guten. Es gibt eben auch Grenzen des Unanschaulichen. Um Himmels Willen, Hollywood als der spirituelle Gegner der Postmoderne und des durch sie bewirkten Wertezersfalls! Stimmt schon: „Wo aber Gefahr ist, wächst das Rettende auch.“ Nicht für Ripley, aber für Hollywood.

Jürgen Müller ist Assistent am Seminar für Kunstgeschichte der Universität Hamburg.

Peter Friedemann
Gustav Seebold (Hg.)
Struktureller Wandel und
kulturelles Leben
Politische Kultur
in Bochum 1860 - 1990



Warum gibt es im Ruhrgebiet keine "Streitkultur"? Nicht zuletzt um diese Frage geht es 25 Autorinnen und Autoren aus unterschiedlichen Fachdisziplinen (Historiker, Wirtschaftswissenschaftler, Germanisten, Kulturwissenschaftler), die sich am Beispiel Bochum mit der Geschichte der politischen Kultur des Ruhrgebiets beschäftigen. Das Buch weist auch der Lokalgeschichtsschreibung neue Wege, weil Kulturgeschichte als Sozialgeschichte behandelt wird und so die Geschichte der Menschen in ihrem Gesamtumfeld in den Blick kommt: was die Menschen in Bochum in den vergangenen 130 Jahren dachten, meinten, hofften, politisch bewegen wollten und konnten. Die "Verspätung" des Ruhrgebiets, die noch immer als Grund für Investitionshemmungen angeführt wird, hat auch mentalitätsgeschichtliche Ursachen, die es zunächst zu erkennen gilt, wenn man sie bekämpfen will. Am Beispiel Bochum geht es um den Wandel und die Dauer bestimmter Einstellungen und Verhaltensweisen, objektive und mentale Bedingungen für die Spielräume politischen Handelns.

"Kultur" ist das, was übrig bleibt, so meinen viele. Oder auch: "Kultur" sind die "Highlights", in Bochum das Schauspielhaus, das Museum, Starlight und die Szene im "Bermuda-Dreieck". "Kultur" ist aber auch der Kitt, der politische Gemeinwesen zusammenhält - ohne Vertrauen, Verantwortung, Zustimmung, aber auch ohne Auseinandersetzung Kritik und Diskussion kann eine demokratische Ordnung nicht funktionieren.

Das Buch enthält eine ausführliche Bibliografie, zahlreiche Statistiken, Dokumente und Illustrationen.

Peter Friedemann ist Geschäftsführer des Instituts zur Erforschung der Europäischen Arbeiterbewegung an der Universität Bochum. Gustav Seebold lebt in Hattingen und ist Archivar im Stadtarchiv Bochum.

Klartext
Verlagsgesellschaft mbH Verholer Platz 1 4300 Essen 1
Telefon 0201/23 45 38 Teletax 02 01/23 85 02

Peter Friedemann / Gustav Seebold (Hg.)

STRUKTURELLER WANDEL UND KULTURELLES LEBEN
Politische Kultur in Bochum 1860 - 1990

592 S., zahlr. Abb., geb., 48,00 DM
ISBN 3-88474-009-1