Das New American Cinema

Autor(en): **Schönecker, Leo**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Der Filmberater**

Band (Jahr): **28 (1968)**

Heft 7

PDF erstellt am: **29.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-964563

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Das New American Cinema

Seit 1958 geht es mit dem im Kino etablierten Film wirtschaftlich insgesamt bergab. Das Dilemma hat künstlerische und soziale Ursachen und Folgen. Das Publikum spürt und vertieft die Ursachen: die überwiegenden Täuschungen und Enttäuschungen mit den vielen dummen Filmen und mit der allzu «klugen» Filmwerbung, die Konventionsbefangenheit der reaktionären Filmwirtschaft, Desinteresse und Unverstand eines Teils der Presse und des — ohne sich um Bild- und Filmsprache zu kümmern — «gebildeten» Publikums, der einseitige Geschäftssinn der meisten Produzenten und Zulieferer. Mit diesen Ursachen verbunden sind auch die wesentlichen Gründe der Kinomüdigkeit und Kinofeindlichkeit: wachsende (motorisierte) Freizeit und (Wahl-) Freiheit des daher entwöhnten und verwöhnten Publikums, schöner (und teurer) wohnen und bequemer (und billiger) fernsehen. Fast alle Ansprüche, auch die minderen, werden somit weithin befriedigt, die beeinträchtigende Bildschirmwiedergabe nehmen fast alle in Kauf, Programmlücken füllt die Ersatzplatonik der Illustrierten. Trotzdem wird daheim der visuelle Sex- und Crime-Bedarf nicht ganz gestillt, um den sich deshalb in verstärktem Masse das einschlägige Kinoangebot «liebe»-voll sorgt.

Die «unabhängigen» Amerikaner und ihre Vorbilder

Gegen diese eingefahrenen und festgefahrenen Markt- und Konsumgewohnheiten, gegen den unsortierten Misch-Masch von Kunst-, Konvention-, Kitsch- und Schund-Angeboten sind im letzten Jahrzehnt — ungleich mehr als in den Jahrzehnten zuvor — verschiedenste «Wellen» einzelner und organisierter Rebellen gebrandet, oft zornig und offen, nützlich und vergeblich: qualifizierte Talente, profilierte Künstler und epigonale Mitschwimmer in der «Nouvelle vague», im «Free cinema», «Cinema nova» und «nuovo». Manchmal war es auch nur Spass am Krawall, Beckmesserei oder das zweifelhafte Vergnügen an der Blödheit «progressiver» Filmbesessener, die im Grunde weniger Unbehagen am «Establishment» äusserten als halbgare Lustgefühle und Unfähigkeitskomplexe abreagieren wollten. Mit all diesen qualitativ unterschiedlichen Bewegungen und Interessen wollen die Autoren und Wortführer des «New American Cinema», das der amerikanische Kritiker Paul Adams Sitney mit einer «Exposition» von 80 Filmen in Europa bekanntmacht, nicht verglichen oder gar gleichgesetzt werden. So unabhängig und revolutionär die einzelnen Filme aussehen mögen, die auch in verschiedenen Schweizer Städten gezeigt wurden, Sitney gibt doch zu, dass die ursprünglichen Ansätze der «unabhängigen» Amerikaner bei den damaligen exzentrischen und teilweise engagierten Erneuerern in Deutschland, Schweden, Frankreich und Russland zu finden sind, bei Richter, Eggeling, Ray, Clair, Dali, Bunuel, Wertow, Kirsanow, Epstein, Vigo. Er meint praktisch nur, die neuen Amerikaner hätten dort angefangen oder weitergemacht, wo die Pioniere des fortschrittlichen Films aufgehört hätten, um in der kommerziellen Filmindustrie zu arbeiten. Hier deutet sich ein Vorwurf an, dem eine Fehleinschätzung zugrunde liegt: Die Ablehnung jeglicher Integration in der Filmwirtschaft kann doch nicht allgemeingültiges Indiz für bessere oder gar ausschliessliche Qualität sein, denn sonst hätten Clair, Bunuel u. v. a., die künstlerisches Schaffen später in und trotz wirtschaftlicher Abhängigkeit durchsetzten, nichts Persönlich-Freies und künstlerisch Bedeutendes zustande gebracht. Kurzum: Wer um Film und seine Bedingungen etwas genauer Bescheid weiss, darf berechtigte Skepsis auch dort üben, wo eine künstlerisch und kulturell wirksam werdende Gruppe (oder besser: Gruppen von Individualisten) glaubt, so «unabhängig» zu sein, dass «keine politische, kommerzielle oder institutionelle Beeinflussung» existiere.

Filmwirtschaftliche Strukturen erneuern

Es kann als entscheidende Aufgabe der Avantgardisten, um geistige Entwicklung sozusagen im voraus zu beeinflussen, nur darum gehen, dass die Produktionsbedingungen und Vertriebsstrukturen wesentlich verändert, das heisst individualisiert und

flexibler werden. Das kann aber nicht gelingen, wenn man einerseits gegen diese filmpolitischen und -wirtschaftlichen Strukturen nur theoretisiert und manifestiert, anstatt sie zu unterwandern und von innen heraus zu erneuern, und andererseits so tut, als existierten sie gar nicht mehr oder der Prozess der notwendigen Veränderung vollziehe sich ganz von selbst. Diese Tatsachen nicht beachtet zu haben, bedeutet doch auch für den weiterhin künstlich ernährten «jungen deutschen Film» (wie auch den «jungen Schweizer Film»), dass er inzwischen nur noch eine schöne Parole ist, unter der man neben der alten Klischeefabrik, die als unfreiwillig lustiger Friedhof mit täglich frischen Vergissmeinnicht stehengeblieben ist, ungestört neue Klischeebauten errichtet. Gleiche Gefahr kann die ungleich sensiblere amerikanische Avantgarde laufen, wenn sie weiterhin in stolzem Selbstbewusstsein «Off-Hollywood» — statt auch in Hollywood — ist: zwangsläufig kann sich daraus ein neues «Establishment» bilden, nämlich ein ebenso inzüchtiges aus «avantgardistischem» Selbstzweck. Anzeichen hierfür sind genügend vorhanden: Ignoranz gegenüber anderen, aussenstehenden Künstlern und Arbeitsmethoden, ungebärdige Selbstüberschätzung und damit verbundener «Ruhm», der modische Trend, sich unbedingt von allem unterscheiden zu wollen, wo Filme «bei Licht» — also nicht «underground» — gemacht werden, um auf solche Weise letztlich doch auch nur ins «Rampenlicht» zu kommen. Zweifellos ist der Begriff «Underground» längst nicht mehr eine rein amerikanische oder englische Vokabel, seitdem die «Beatniks», ihre Dichtung, Malerei und Musik, besonders unter politischen Akzenten diverse Nachfahren gefunden haben. Die offiziellen Spielregeln einer überalterten Gesellschaftsordnung, die leeren und sterilen Umgangsformen, der technokratische und wissenschaftsgläubige Hang zum Perfektionismus — dies alles (und einiges mehr) hat nicht nur die intellektuelle Jugend als aggressive Provokation, als Bedrohung für ihre Freiheit, für ihren beengten Rest an «Natürlichkeit» und Selbständigkeit empfunden. Auch in den verschiedenen Formen der «Demokratien» spürt sie die Denk- und Handlungsweise des Diktats, mit keiner Gesellschaft der Diktierten und Diktierenden will sie mehr zu tun haben — also mit fast niemand mehr. Man gibt sich «anarchistisch», exaltiert und esoterisch, nimmt Drogen und Sex (weil echte Erotik durch Tabus unterdrückt wird), forciert Spruchbänder und Stimmbänder, Farbpinsel und Zelluloid. Man will sich ausleben, aufklären, auffärben, aufwerten, frei machen und befreien, belichten und belichtet sein, auch im Dunkeln — Underground — Cinema, «Psychodelic art». Aber muss dabei, wie manche meinen, nur Minderwertiges, «Verkommenes» entstehen? Wie oft schon haben entrüstete Hüter «moralischer Wertordnungen» die Dekadenz ihrer eigenen Moralvorstellungen bewiesen. Noch vor wenigen Jahren wollten gerade sie zum Beispiel den Jazz als nicht gesellschaftsfähig ablehnen, heute kennt man seine künstlerischen und auch moralischen Werte und praktiziert ihn sogar beim kirchlichen Gottesdienst.

Der Avantgarde aufgeschlossen begegnen

Gewiss sollten wir nicht alle Avantgarde als gut annehmen; doch sie kann auch nicht einfach als schlecht oder «aussagelos» abgetan werden, weil sie in ein gefährliches neues Stadium oder in ein religiöses Vakuum getreten ist. Um so aufgeschlossener und kritischer müssen wir diesen Bewegungen begegnen, nicht obwohl, sondern weil sie typische narzisstische und charismatische Züge aufweisen, welche die Situation und Funktion der Christen in Negativbildern reflektieren. Ihr ideologischer Anführer, der Ex-Litauer Jonas Mekas, meint in einer Diskussion: «Die Zeit des Christentums ist wahrscheinlich vorbei. Das neue humanistische Charisma besteht in der Befreiung des eigenen Ichs. Die Zeit für diese Befreiung ist gekommen.»
Nun ist die «New American Cinema Group», wie schon ihr «First Statement» manifestierte, keineswegs eine geschlossene Sekte von über 200 «Filmmakers» mit über 800 Filmen. Sie hat längst in vielen Ländern Millionen Anhänger und Epigonen gefunden. Erst darin ist eine Gefahr zu sehen, nämlich die, dass die kritischen Impulse dieser ehrlichen Bewegung in der Masse missverstanden und verwässert untergehen, indem modische Nachbeter Avantgarde mit Improvisation des Zufalls verwechseln, eigenschöpferische Arbeit mit Plagiat, Freiheit mit Prinzipienlosigkeit — im Leben

wie in der Kunst. Es droht schon jetzt die Gefahr, dass der «neue Film» ebenso «moralisch korrupt, ästhetisch überholt, thematisch oberflächlich und dem Temperament nach langweilig» wird (wie es das amerikanische Manifest nicht ganz zu Unrecht vom «offiziellen Film auf der ganzen Welt» gesagt hat), weil man jedermanns Film in die Genossenschaft aufnimmt, durch sie verbreitet und damit die Anteile fetischistischer Propaganda erhöht. Statt «Selbstverwirklichung» droht Selbstzerstörung, wenn notwendige visuell orientierte Kriterien der Beurteilung als den intuitiven Prozess störend ausser acht gelassen und alle möglichen Geschmacks- und Engagementsverwirrungen toleriert und gefördert werden.

Die «inneren Visionen»

Dabei täten die Avantgardisten, die eitel-subversiven und die wirklich progressiven, gut daran, sich ihrer selbstkritischen und besonnenen Vorläufer, eben der von ihnen allgemein verschmähten «kommerziell prostituierten» Regissseure, und ihrer Nachfolger – bis hin zu Polanski, Skolimowski, Rocha, Resnais, Antonioni oder Godard – zu besinnen, um zu erkennen, dass der «neue Film» nicht erst 1960 oder 1966 begonnen hat. Ähnlich den europäischen Strömungen der zwanziger Jahre wurzeln offensichtlich die schöpferischen Elemente der amerikanischen Avantgarde in den antirationalen Überzeugungen und in den Freudschen Theorien des Unbewussten. Als diese Erfahrungen mit dem «bewussten» Erleben verschmolzen, kam der amerikanische Experimentalfilm in Blüte, ohne in irgend einer Weise vorgefasst, also literarisch bedingt und festgelegt zu sein. Seine wichtigsten, vielleicht schon bald als «klassisch» zu bezeichnenden Werke bedeuten «innere Visionen», die beim Filmen — fast ohne Intentionen – entstehen und mit der Kamera (und durch «Montage innerhalb der Kamera») verwirklicht werden. Es sind nicht rekonstruierte Träume oder Halluzinationen, die fixierbar wären, sondern spontan gestaltete Visionen, die gegen bewusst geformte und berechnete Absichten entstehen, nicht kontrolliert von einem Drehbuch.
An den Filmvisionen und -porträts von Gregory Markopoulos, Ron Rice und Stan Brakhage lässt sich auch beweisen, dass Film — seit jeher – in engster Verwandtschaft zur Malerei steht. Viele moderne Maler folgen beim Prozess des Malens gleichfalls nicht nur dem vorhandenen Objekt, sondern beziehen überwiegend «Visionen» ein, so dass viele Gemälde äusserst «subjektiv», dem Objekt jedenfalls «unähnlich» zu sein scheinen, weil sie ja auch tatsächlich die äusseren, «fotografisch» gesehenen Züge, Umrisse oder Inhalte nicht mehr widergeben. Auf Filme der eben genannten Autoren, wie «Galaxie», «Senseless» und «The art of vision», müssen wir noch im einzelnen zurückkommen, ebenso auf Robert Nelson («Oh dem watermelons»), Jonas Mekas (circus notebook»), Peter Kubelka («Arnulf Rainer»), Ed Emshwiller («Relativity»), Stan Vanderbeek («Breathdeath»), Peter Gressner («Time of the locust»), Harry Smith («Heaven and earth magic»), nicht zuletzt auf Andy Warhol mit seinen abwechselnd statisch fixierten Bildern und multiplen Reproduktionsweisen («Harlot», «Space» und «Chelsea Girls»). Diese Autoren zeigen tatsächlich Wege neuer Erzähl- und Dokumentationsweisen und Ansätze, Film als soziales Medium zu begreifen.

Leo Schönecker

Bibliografische Hinweise

Paul und Jean-Louis Leutrat, Jeune cinéma americain, Premier Plan 46, Lyon 1967.
Jonas Mekas, Zum Neuen Amerikanischen Film, in: Theodor Kotulla, Hgr., Der Film – Manifeste, Gespräche, Dokumente, München 1964.
Susan Sontag über Flaming Creatures, Parker Tyler über Andy Warhol, in Filmkritik 7/68, Seite 478–492.
Filmclub Zürich, Filmforum, New American Cinema Exposition, Giorgio Frapolli, Gregory J. Markopoulos, Zollikon 1968.
Gideon Bachmann, Gespräch mit Pier Paolo Pasolini und Jonas Mekas, in Film 10/67, Seite 20–27.