Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino

Herausgeber: Stiftung Filmbulletin

Band: 35 (1993)

Heft: 189

Artikel: "Der Film" - Utopie, Mythos, Wirklichkeit : zu Alexander Kluges Buch "Bestandesaufnahme: Utopie Film"

Autor: Seiler, Alexander J.

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-867036

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 07.08.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

«Der Film» – Utopie, Mythos, Wirklichkeit

Zu Alexander Kluges Buch
«Bestandsaufnahme: Utopie Film»
Von Alexander J. Seiler 1983

«Wir erklären unseren Anspruch, den neuen deutschen Spielfilm zu schaffen. Dieser neue Film braucht neue Freiheiten. Freiheit von den branchenüblichen Konventionen. Freiheit von der Beeinflussung durch kommerzielle Partner. Freiheit von der Bevormundung durch Interessengruppen. (...) Der alte Film ist tot. Wir glauben an den neuen.»

Mit diesen etwas pathetischen Worten nahm am 28. Februar 1962 seinen Anfang, was als «Junger deutscher Film» inzwischen schon wieder Geschichte und in den «Neuen deutschen Film» über- und eingegangen ist. Sechsundzwanzig Teilnehmer der Westdeutschen Kurzfilmtage Oberhausen – Regisseure, Kameraleute, Produzenten – unterzeichneten die Erklärung, die als *Oberhausener Manifest* den deutschen Film «zum erstenmal seit 1933» – so der Filmhistoriker Ulrich Gregor – «von Grund auf verändern sollte». Es war eine Zeit des Aufbruchs, der grossen Hoffnungen und hochgesteckten Ziele junger Filmemacher nicht nur in der Bundesrepublik Deutschland. In Frankreich stand die Nouvelle Vague der Truffaut, Godard, Chabrol, der Resnais, Rivette und Rohmer, in England das Free Cinema der Anderson, Richardson, Schlesinger auf dem Höhepunkt. In Italien waren mit Rosi, Pasolini und Petri, mit Ferreri, den Tavianis und Bertolucci gleich zwei neue Generationen hinter den drei Grossen Visconti, Fellini und Antonioni ins Blickfeld getreten, in Spanien hatte Juan Antonio Bardem eine neue Epoche eingeleitet, in der Tschechoslowakei ging dem politischen Frühling von 1968 der filmische der Forman, Menzel, Nemec, Chytilová, Jires voraus – die Beispiele liessen sich fast rund um die Welt vermehren. Auch in der Schweiz kündigte sich 1962 mit der Gründung der *Association suisse des réalisateurs de films* durch Brandt, Goretta, Marti, Tanner und so weiter der «neue Schweizer Film» an. Gemeinsam waren den Neuerern bei allen Unterschieden der ökonomischen und filmhistorischen Voraussetzungen das Bekenntnis zum Autorenfilm und der Anspruch, die Wirklichkeit des eigenen Landes gesellschaftskritisch darzustellen und zu reflektieren.

Gut zwanzig Jahre nach dem Oberhausener Manifest ist von den Hoffnungen und Ansprüchen des «neuen Films» einiges, ja manches realisiert worden, die Rebellen von damals sind zu einem guten Teil die anerkannten Meister von heute – aber die radikalen Veränderungen, auf die sich damals die Hoffnungen richteten, sind nicht eingetreten. 1983 steckt der Film weltweit in einer ökonomischen und künstlerischen Krise; zumal in Frankreich ist er in ebenjene konfektionierte Glätte und Unverbindlichkeit zurückgesunken, gegen welche die späteren Autoren der Nouvelle Vague unter der Ägide von André Bazin als Kritiker der «Cahiers du cinéma» wetterten. Dort wie in ganz Westeuropa halten ihn zwar die nicht zuletzt von den Neuerern erkämpften öffentlichen Förderungsmassnahmen knapp am Leben, haben ihn aber zugleich in neue Abhängigkeiten verstrickt, ohne dass er von den alten, marktbedingten wirklich befreit wäre. Der Neue deutsche Film hat mit Fassbinder, Herzog, Schlöndorff, Wenders, auch mit Kluge, Hauff und Margarethe von Trotta Weltgeltung erlangt – aber von rund achtzig Langspielfilmen, die in der Bundesrepublik heute jährlich hergestellt werden, treten nur etwa zwanzig «in der Öffentlichkeit deutlicher in Erscheinung», und in den Kinos liegt der Binnenmarktanteil der bundesdeutschen Spielfilmproduktion «zwischen fünf und zwanzig Prozent».

Eine kooperative Buch-Collage

Diese statistischen Angaben sind einem Buch entnommen, in dem meines Wissens erstmals in Europa der Versuch unternommen wird, die Hoffnungen und Illusionen, die Leistungen und Versäumnisse des neuen Films über zwei Jahrzehnte hinweg in der ganzen Bandbreite einer nationalen Produktion zusammenzufassen und aus der aktuellen Krise heraus zu reflektieren. Alexander Kluge, einer der Unterzeichner des Oberhausener Manifests und seither nicht nur einer der wichtigsten Autoren, sondern immer wieder auch der eigentliche filmpolitische Anführer des Neuen deutschen Films, hat ihn als Animator und Koordinator einer Untersuchung herausgegeben, «an der zweiundfünfzig Mitarbeiter seit 1980 gearbeitet haben». Mit dieser «Bestandsaufnahme», die sich erklärtermassen nicht nur auf die «zwanzig Jahre Neuer deutscher Film» bezieht, die es «Mitte 1983» aufzuarbeiten gilt, sondern eben auch auf die «Utopie Film», greift Kluge einmal mehr zurück auf die kooperativen Arbeitsweisen, die für die Anfänge des neuen Films auf der ganzen Welt charakteristisch waren und an die er schon mit den Filmen DEUTSCHLAND IM HERBST, DER KANDIDAT und KRIEG UND FRIEDEN angeknüpft hat.

Das Buch, das nahezu sechshundert Seiten umfasst und eine wahre Überfülle von Abbildungen enthält –

erschienen ist es im Frankfurter Verlag Zweitausendeins –, präsentiert sich denn auch zunächst in einer ähnlich verwirrenden Vielfalt und Komplexität wie jene filmischen Bestandsaufnahmen der deutschen und atlantischen Politik: als vexierbildähnliche Collage von Aufsätzen, Glossen, Gesprächen, Zitaten, von kollektiv Erarbeitetem und Höchstpersönlichem, von Theorie und Chronik, von Ästhetik, Soziologie, Ökonomie und Statistik, von Neu-Frankfurter Tiefsinn und skurrilem Witz, von Dokumentation und Mystifikation. (So findet sich Seite 487, auf der Schmalseite einer Streichholzschachtel Marke «Welthölzer» hockend, die «etruskische Zwergmaus»; sie «galt bisher als kleinstes Säugetier», wird nun aber «übertroffen durch die – darunter abgebildete – Schweinsschnauzen-Fledermaus, 2 g, drei Streichholzköpfe gross, aber kleiner als die Zeigefingerkuppe: low budget in der Natur. Vom Aussterben bedroht, besitzt aber einen exzessiven Lebenswillen. Sie muss nämlich, wie alle Kleinstsäuger, extrem viel fressen, um den hochtourigen Stoffwechsel aufrechtzuerhalten. Sie muss 37° in einem low-budget-Öfchen erheizen.» Eine Bildseite, wie eigens hingesetzt für Schweizer Film-Teddy-Bären ...)

In drei Teilen haben Kluge und seine «Redaktion» (Christel Buschmann, Klaus Eder, Irene Kraushaar und Anne Kubina) die grossen und kleinen Fetzen dieser Collage angeordnet: Teil eins, für den Helmut Färber als Verfasser zeichnet, trägt die Überschrift *«Das unentdeckte Kino»* und befasst sich in zwölf lose zusammenhängenden Kapiteln mit dem sozioökonomischen Zustand des bundesdeutschen Kinofilms am Vorabend der «neuen Medien». Teil zwei ist mit *«Debatte»* überschrieben und setzt sich in achtzehn meist kollektiv verfassten Kapiteln mit der «Abspielbasis», den Wünschen, Erwartungen und Enttäuschungen des Zuschauers und mit einzelnen Aspekten wie Filmkritik, Filmwerbung, Arbeitsbedingungen von Filmtechnikern und Filmtechnikerinnen und so weiter auseinander, gibt aber – zusammengestellt von Claudia Lenssen – auch eine besonders lesenswerte *«Liste des Unverfilmten»*. Und Teil drei schliesslich stellt der *«Utopie Film»*, ihrem Phantasie- und Imaginationspotential, die überaus phantasielose Realität der Medienkonzerne und ihrer Marktstrategien gegenüber. Diese Gliederung macht das Buch überblickbar, sie hätte aber wohl auch nahezu beliebig anders erfolgen können.

Leitmotive zu einer Biologie des Films

Das spricht nicht gegen die innere Kohärenz des Buchs, im Gegenteil. Quer durch die drei Teile und auf allen inhaltlichen Ebenen gruppiert sich eine Reihe von Leitmotiven um die eigentlichen Brennpunkte dieser Auseinandersetzung von Filmemachern und -denkern mit ihrer Arbeit und der Tatsache, dass «wir das geworden sind, was uns fehlt» (Achternbusch). Ich nenne als wichtigste:

- das Verhältnis von Einzelwerk und Programm, von der Jahrmarkt-Schaubude über das klassische Hollywood-Kino bis zum Pay-TV (analog: das Verhältnis von Projektförderung zu struktureller Förderung);
- die Zerstörung der «klassischen Öffentlichkeit» durch das Fernsehen und vollends die Neuen Medien – und die Notwendigkeit, neuartige Öffentlichkeit, mehr: «umfassendere Öffentlichkeiten» für den Film und durch den Film herzustellen;
- die Bedeutung von Nebensachen, Nebenvalenzen in Film *und* Leben, ihre Lebenswichtigkeit, denn «das Nützliche allein ist nicht lebensfähig»;
- der Schnittpunkt von Realität und Traum, von Wirklichkeit und Utopie als geometrischer Ort des Films; weil dieser sich in seinem Kopf befindet, ist der Zuschauer der eigentliche Filmproduzent.

Um diese und weitere Leitmotive, die sich gleichsam als Wendeltreppen durch die vielfach versetzten Etagen und Halbetagen des Buches winden, entsteht im Lauf der Lektüre so etwas wie der Entwurf zu einer Biologie des Films, der in seinen Anfängen auch Bioskop, wörtlich Lebensbetrachter, hiess und in seinen reinsten Ausprägungen – man denke nur an Chaplin, aber auch an die Topoi des Western – stets etwas mit Überleben, Entkommen, Überlisten, zueinfachst mit Bewegung als Inbild von Leben und Überwindung von Tod zu tun hatte. «Es scheint eine geheimnisvolle Verbindung zwischen dem kollektiven Überlebensinteresse des Zuschauers und dem Angebot der Filmproduktion zu geben – entgegen den Mordinteressen der wirklichen Verhältnisse.»

Utopie

Die Utopie freilich, auf welche die «Bestandsaufnahme» sich zunächst bezieht, wurde nicht so sehr im Rückgriff auf die grossen Muster des Kinos als vielmehr im Bestreben entworfen, deren Verflachung und Entartung im Schwung einer resoluten Gegenbewegung zu entgehen. Der Neue deutsche Film, der neue Film überhaupt träumte, um es pointiert zu sagen, von der Überwindung der Traumfabrik: er wollte weniger Illusion und mehr Wirklichkeit, weniger Gefühl und mehr Einsicht, weniger Typus und mehr Individualität, weniger Allgemeines und mehr Besonderes. Gerade indem er die Verfilmung von Literatur, genauer: von Erfolgsromanen und -stücken, ablehnte, näherte er seine Stilmittel denen der Literatur an. Indem er das Bild als blosse Abbildung verwarf – Adorno: «Das einzige, was mich am Film stört, ist das Bild» –, verschrieb er sich teilweise einer geradezu calvinistischen Askese gegenüber der Sinnlichkeit des Licht-Spiels auf der Leinwand. Der Träger dieser Utopie, der Filmautor als Poet («poietes» heisst griechisch zunächst «Macher») sollte nicht mehr den zu Klischees pervertierten archetypischen Mustern des Mediums, nicht mehr den Wunschbildern der Massen oder eines kollektiven Unbewussten, sondern nur mehr seiner eigenen Kreativität, seiner persönlichen Handschrift auf der einen, der Vermittlung von gesellschaftlicher Realität, wenn möglich durch die Enthüllung verborgener Herrschaftsstrukturen, auf der andern Seite verpflichtet sein.

Damit wurde es zur Bestimmung des Einzelwerks, in Erfüllung seiner selbst jedes Programm zu sprengen – vom Zuschauer wurde erwartet, dass er nicht mehr ins Kino, sondern diesen ganz bestimmten Film anschauen gehe, vom Autor, dass er, in der Tradition eines Flaubert oder Cézanne, mit jedem Werk sein Äusserstes gebe, Grenzen verrücke, neue Massstäbe setze. (Dagegen Chris. Marker: «Le cinéma a plus de talent que les cinéastes.»)

Es ist eines der Hauptverdienste der «Bestandsaufnahme», dass sie diese spezifische Utopie des Autorenfilms weder denunziert noch weiter idealisiert, sondern ihre Widersprüche und Trugschlüsse aufzuzeigen sucht, ohne – wie etwa der heutige Bavaria- und frühere WDR-Fernsehspielchef Günther Rohrbach – die Rückkehr zu einem «Kino der Produzenten» zu propagieren. So zeigt sie, dass der Autorenfilm, in der berechtigten und heute weitgehend erfüllten Forderung nach freiem Zugang zu den Produktionsmitteln, sich unbewusst an einem klassischen, schon damals anachronistischen Bild des autonomen Unternehmers orientierte; dass ein Film, der in einem noch so berechtigten aufklärerischen Anspruch «die Freiwilligkeit des Zuschauers zerstören will, sich selbst zerstört»; und dass der «uneingestandene Bonapartismus» mancher Autorenfilmer zumal in der Bundesrepublik (FITZCARRALDO, DIE BLECHTROMMEL, BERLIN ALEXANDERPLATZ) eine der wichtigsten Voraussetzungen des Autorenfilms zunichte macht: «Kooperation nicht als moralischer Ansatz, sondern als Notwehr: Solidarität aus Egoismus.» Was als Karikatur des Autorenfilms schliesslich übrigbleibt, ist ein «mittleres Grossauto, geeignet für Autobahnen, mit der Stundengeschwindigkeit eines Traktors».

Mythos

Das mag zynisch klingen, doch hat sich die Utopie des Autorenfilms mittlerweile gerade im Werk jener Koryphäen relativiert und abgenutzt, die diese Gattung längst «überbesetzt» halten: am dramatischsten vielleicht bei Truffaut, der als Eckermann Hitchcocks schon vor bald zwanzig Jahren zu den Topoi des Kintopp und den Tricks des Suspense zurückgekehrt ist (das Gegenstück und die Ausnahme bleibt Godard). Auch die Grossautoren des Neuen deutschen Films haben seit geraumer Zeit auf jene mythischen Elemente des Films zurückgegriffen, ohne die jene internationalen Verleihgarantien nicht aufzubringen sind, die jene Produktionsbudgets erst ermöglichen, ohne die kein internationaler Verleih zu finden ist ...

Es scheint also gewiss nicht zufällig, wenn sich «Bestandsaufnahme» mehrmals mit nostalgischer Zärtlichkeit dem «goldenen Zeitalter» des Kinos zuwendet – den aufwendigen Kinopalästen, den glanzvollen Premieren, aber auch den Vorstadtkinos «in der Nähe der Betriebe» mit ihrem Stammpublikum, das sich auf dem Weg von der Arbeit nach Hause den Umweg einer «berechenbaren Überraschung» leistete. Jene sehr handgreifliche «Utopie Film», die Kinopaläste und Vorstadtkinos füllte, hatte nichts mit Autoren und Aufklärung, aber sehr viel damit zu tun, dass für die städtischen Massen das (zunächst sprachlose) Kino eben *nicht* zur "höheren Kultur" zählte. «Denn im Tiefsten», wusste der konservative Dichter Hofmannsthal, «fürchten diese Leute die Sprache; sie fürchten in der Sprache das Werkzeug der Gesellschaft.» (Heute würde man sagen: ein Herrschaftsinstrument.) Und der progressive Dichter Brecht erkannte: «Denn man wird den Publikumsgeschmack nicht verbessern, wenn man die Filme von Geschmacklosigkeiten befreit, aber man wird die Filme schwächen. Denn: weiss man, was man mit den Geschmacklosigkeiten entfernt? Die Geschmacklosigkeit der Masse wurzelt tiefer in der Wirklichkeit als der Geschmack der Intellektuellen.»

War der Film in seinen quasi mythischen Anfängen also wirklich ein heimlicher Verbündeter der Massen, ein Sprachrohr ihrer geheimen Wünsche und Bedürfnisse gerade in seiner (und ihrer) Sprachlosigkeit? Oder nicht vielmehr doch ein Verführer und um so wirksameres Herrschaftsinstrument, als er sich als solches nicht zu erkennen gab? Helmut Färber weist in diesem Zusammenhang auf die von Siegfried Kracauer begründete filmkritische Schule hin, die Filme las «als verdeckte, auch verschlüsselte Mitteilungen über die Verfassung jener Gesellschaft, die die Filme hervorbringt» – Mitteilungen eben nicht eines Autors, sondern einer «Kollektivgesinnung» – oder, in Adornos Formulierung, als Mitteilungen über jene «fest zusammengebackene Ideologie, die ebenso den Bedürfnissen der Kunden sich anpasst, wie sie diese umgekehrt zunehmend modelt». Womit eben nicht gesagt ist, ob «aus den Filmen die Ideologie der Herrschenden oder die der Beherrschten» spricht. Nicht nur Färber, das Buch insgesamt scheint mir in der positiven, beinahe romantischen Bewertung der mythologischen Komponente des Films von einem naiven und gerade darum gefährlichen Verständnis der "Volksseele" auszugehen. Insofern (nach Mario Erdheim) nicht nur das «kollektive Unbewusste», sondern Unbewusstheit überhaupt ein gesellschaftliches Produkt ist, werden sich darin stets die «herrschenden Verhältnisse» abbilden, und gerade in den unreflektierten Produkten eines «Kinos, das begabter ist als die Filmemacher» wird Ideologie als Verinnerlichung von Herrschaftsverhältnissen am tiefsten und damit wirksamsten versteckt sein.

Wirklichkeit

Es entspricht der in diesen Teilen des Buches spürbaren Nostalgie nach einem neuen Kinomythos, dass es sich in seinen "praktischen" Kapiteln vornehmlich mit der Verführung des Zuschauers, und das heisst heute vor allem: mit seiner Heimführung vom Bildschirm ins Kino, befasst. Von der Stoffwahl über die Dramaturgie bis zur Werbung geht es dabei um Techniken, die es ermöglichen sollen, die «Abtrennung der Produkte von vitalen breiten Bedürfnissen» rückgängig zu machen oder zu überwinden. Hier schleicht sich in die analytische Dialektik des Buches zuweilen ein technokratischer Optimismus, dem man beinahe glauben möchte, gewusst wie sei auch schon gemacht. Gewiss hat der Neue deutsche Film seit der Reform des Filmförderungsgesetzes von 1974 nicht nur seine Einspielergebnisse, sondern auch seinen Binnenmarktanteil wesentlich steigern können. (Während vor 1974 die Werke des Neuen deutschen Films in der Regel das Einspielergebnis nicht erreichten, das Voraussetzung für die «Referenzfilmförderung» auf Erfolgsbasis war, wiesen nach 1974 «Filme derselben Regisseure, die vorher weit unterhalb der Einspielgrenzen lagen, jetzt, nach Liberalisierung dieser Grenzen, weit höhere Zuschauerzahlen auf, als zur Erreichung der Grenzen erforderlich waren» – eine für den Verleih von Schweizer Filmen in der Schweiz sehr lehrreiche Erfahrung zum Thema Schallgrenzen.) Der Neue deutsche Film ist aber insgesamt im eigenen Land kaum weniger kolonisiert als der Schweizer Film in der Schweiz: Auf die «Programmkinos» angewiesen, verstopft er durch das eigene

Überangebot die zu wenigen verfügbaren Termine, behindert sich also selbst – während die grossen Kinoketten nach wie vor ein Reservat der ausländischen Verleiher bilden. Und wie bei uns in der Schweiz kommt von der Kinokasse pro Eintritt nicht viel mehr als eine Mark zum Produzenten zurück – ein Rückfluss, der durchschnittlich gerade 5,5 Prozent der Produktionskosten deckt. Der Neue deutsche Film ist also – nicht anders als der Schweizer Film – zu mehr als neunzig Prozent von Subventionen, vom Fernsehen und vom Export abhängig.

Die Frage müsste also doch wohl radikal gestellt werden: Ist die «Utopie Film» noch im Kino anzusiedeln, und, wenn ja (denn im Fernsehen oder den «Neuen Medien» ist sie's garantiert nicht), liegt sie weiterhin in der tradierten Form des Spielfilms (der ja seinerseits zunehmend vom Fernsehen und Pay-TV usurpiert und in der Entsinnlichung des Bildschirms zu einer Art Normprodukt hinunternivelliert wird)? Ist es sinnvoll im Sinn einer Utopie, wenn ein Film wie Thomas Koerfers GLUT – den ich mag und in vielem bewundere – in der Tradition des grossen Kinos hergestellt, zugleich aber zu fünfzig Prozent mit Fernsehgeld finanziert und seine weitaus meisten Zuschauer am Bildschirm finden wird?

«Neue Medien»

Wie wenig eine rückwärtsgerichtete Utopie (schon an und für sich ein Widerspruch) geeignet sein kann, den Film mit halbwegs geeigneten Kampfmitteln gegen die anrückende Übermacht der «Neuen Medien» auszustatten, wird gerade in jenen Passagen der «Bestandsaufnahme» deutlich, welche die «Neuen Medien» als sehr geeignete, ja ideale Instrumente eines neuen Faschismus entlarven. Nicht nur aufgrund ihrer Technik, die auf dem binären System und damit auf dem «ausgeschlossenen Dritten» beruht: auf der Elimination von Nebensachen und des für Genauigkeit und Wahrheit unentbehrlichen «Ungefähren» – sondern in erster Linie aufgrund der Tatsache, dass sie nicht mehr von Produzenten, sondern von blossen Verteilern, «Transportunternehmern» kontrolliert werden, die schon heute um ihren Nachschub an Software bangen und rangeln. Mit der Kontrolle über die Transportwege wollen und haben diese Konzerne auch die Kontrolle über das Transportgut, und das heisst: «Sämtliche Bremsen, die in der Gesellschaft bekannt sind, werden bemüht, damit die neuen Methoden sich nicht frei entfalten. Zugleich wird jedoch alles, was blindlings antreibt in unserer Gesellschaft, konzentriert, damit – entgegen jeder politischen Skepsis – die neuen Medien eine möglichst hohe Anfangsgeschwindigkeit erhalten.» Wer vor ein paar Monaten näher verfolgt hat, mit welcher Anfangsgeschwindigkeit in der Schweiz das Abonnementsfernsehen von eben jenen Behörden ausgestattet wurde, die ihm Skepsis entgegenbringen müssten, der wird zugeben, dass «Bestandsaufnahme» keineswegs nur blasse Theorie enthält.

Auch als Mythologie war der Film im Kino schon durch die wirtschaftliche Form seiner Vermittlung (Verkauf von Eintrittskarten) stets auf ein Bündnis mit echten oder unechten, authentischen oder künstlich produzierten, jedenfalls aber mit eigenen Interessen des Zuschauers angewiesen. Die Neuen Medien dagegen «rechnen mit einem Oberflächeninteresse: "Es interessiert mich lebhaft, obwohl (und weil) es mich nichts angeht."» Diese ins Innere der Menschen verlagerte Kolonisierung ist nichts anderes als «die moderne Form der Faschisierung»: die «Massenmobilisierung des Passivismus, der kollektiven Unaufmerksamkeit. Diese gewinne ich durch Arbeitslosigkeit in der Wirklichkeit und Überbeschäftigung in den Bewusstseinsinhalten.»

«Der Film»

Wo liegen also heute die Chancen einer «Utopie Film»? Sicher nicht im Festhalten an alten, sondern in der Entwicklung neuer spezifisch «filmischer» Formen (aus dem Vorfeld des «Jungen deutschen Films» stammt Enno Patalas' Formulierung von der «Befreiung des Films vom Zwang, Film zu sein»; diese Befreiung, die sich damals auf einen klassischen formalen Kanon bezog, ist heute auf der Ebene der Filmgattungen fällig). Kluge und seine Mitarbeiter sprechen in ihrer «Bestandsaufnahme» wiederholt davon, nur vom Dokumentarischen aus sei eine Erneuerung des Spielfilms möglich, sie beklagen bewegt das Verkommen des Dokumentarfilms zur Fernseh-"Dokumentation", und sie propagieren «Mischformen» als eigentliches Experimentierfeld einer heutigen Avantgarde. Aber Konkretes haben sie darüber hinaus kaum vorzuschlagen.

Wichtig scheinen mir auf der Suche nach Zukunftsperspektiven zwei Ansatzpunkte in der «Bestandsaufnahme»: die positive Einschätzung von Video, das, gerade als «Nahsichtgerät» «Fernsicht wirklich und nicht nur über Programme» ermöglicht; das in unserer atomisierten Gesellschaft die Kommunikation von «Untergesellschaften» und Subkulturen untereinander erleichtert und so die Entstehung neuer dezentraler Öffentlichkeiten begünstigt; und das vom Film insgesamt als «emanzipatorischer Öffentlichkeitsarbeiter», ernst zu nehmen sei. Utopisch im besten Sinn ist aber vor allem der Vorschlag einer «Übertragung der überschüssigen Energien im deutschen Film auf das Programm-Machen statt auf die Herstellung von Einzelstücken». Das heisst: «Man könnte sich jetzt vorstellen, dass die Regie-, Redaktions- und Herstellungsfähigkeiten, die bei den Co-Produktionen oder Auftragsproduktionen sich als Amtstätigkeit der Redaktion oder als Wilderertätigkeit der Filmproduzenten, die einen Anteil am Fernsehhaushalt ergattern, gegenüberstehen, sich, statt auf die Herstellung von Einzelstücken, auf die Programmierung konzentrieren. Gibt es die Co-Produktion und das Auftragsverhältnis, so kann es auch Dezentralisierung in der Form geben, dass ausserhalb der Anstalt, gemischt aus Redakteuren, Regisseuren oder Herstellern, eine Werkstatt für neuartige Fernseh- und Filmprogramme entsteht. Die Verantwortlichkeiten sind hier anders verteilt, sie sind kein Gegeneinander. Zugleich ist diese Produktionsform brachliegend. Erfahrungen des Autorenfilms sind hier in der Lage, ihren subjektiven Überhang, Fernsehredaktionserfahrung ist hier in der Lage, ihren bürokratischen Überhang zu absorbieren. Solche Werkstattproduktion unterscheidet sich von der von Einzelstücken im Filmbereich ebenso wie von der Konfektion innerhalb der Fernsehapparate. Sie enthält für die Verbindung von Dokumentation und Spielfilm, für die Verbindung von Professionalität und Nachwuchs, für die Verbindung kur-

Alexander J. Seiler

geboren 1928 in Zürich. Studium von Literatur, Philosophie und Soziologie in Basel, München und Paris. Journalist (1953-55, 1958-60). Studienabschluss in Wien mit einer Dissertation über «Idee und Erscheinung des Dramas bei Jean Giraudoux». Seit 1961 Filmschaffender. «Seiler + Gnant Filmproduktion» (1962-71). Sekretär des Filmgestalterverbandes (1966-69). Gründung der Nemo Film GmbH (1971). Gründungsmitglied des Schweizerischen Filmzentrums und Filmratspräsident (1976/77). Gründung der Zyklop Film AG mit June Kovach (1981). Vielfältige publizistische und filmpolitische Aktivitäten. Buchveröffentlichungen, darunter «Casals» (1956). Essays in Filmpublikationen wie «Film in der Schweiz» (1978), «Francesco Rosi» (1983); Reportage für «Fabrikbesichtigungen» (1986). Co-Herausgeber und Redaktor der Zweimonatszeitschrift «einspruch» (1987-92).

June Kovach

geboren 1932 in Chikago/USA. Aufgewachsen in Chicago und Los Angeles. Ausbildung als Konzertpianistin, daneben Besuch der Universitäten von Los Angeles und Berkeley. Erster öffentlicher Auftritt als Zwölfjährige mit dem Chicago Symphonie Orchestra. Ab 1954 in Europa. Besuch der Meisterkurse von Pablo Casals in Zermatt. Konzerttätigkeit in London, Amsterdam, Wien, Turin, Zürich. 1961 Abbruch der Konzertlaufbahn und professionelle Schnitterfahrung mit Fritz E. Maeder. 1962 und 1965 Geburt zweier Töchter. Mitbegründung der «Freien Volksschule Zürich» (1972/73). Mitglied der Nemo Film AG (1977). Gründung der Zyklop Film AG mit Alexander J. Seiler (1981). Verantwortlich für die Montage der meisten mit Alexander J. Seiler gemeinsam erarbeiteten Filme.

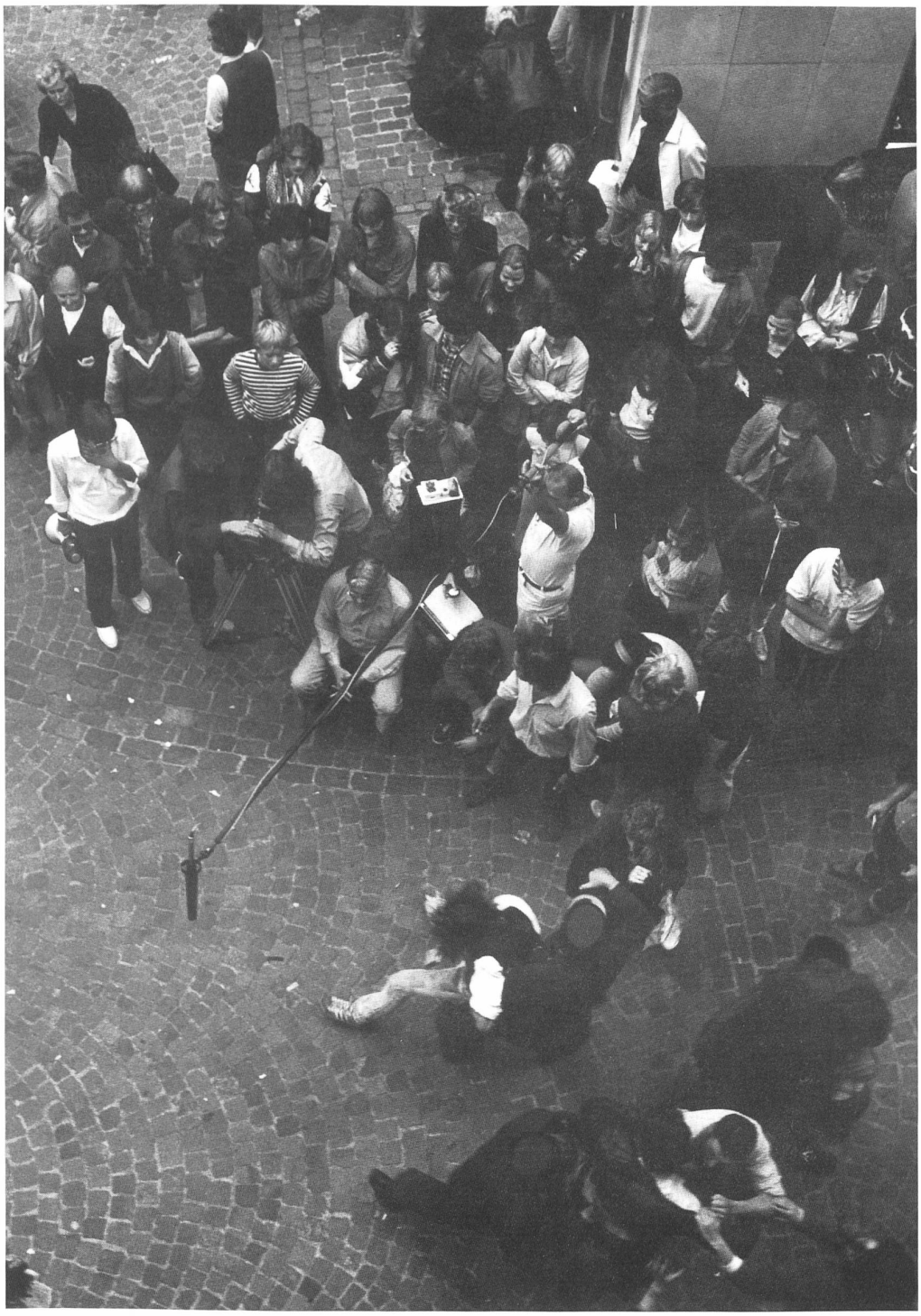
Rob Gnant

geboren 1932 in Luzern. Fotolehre, Kamera-Assistent bei der Kern Film AG in Basel. Arbeit als Fotoreporter, etwa über die Routiers in Frankreich oder den Friedensapostel Max Dätwyler für «Die Woche». 1962 Fotoband «J'aime le cirque». 1962-71 «Seiler + Gnant Filmproduktion». Neben der Tätigkeit als Fotograf Kameramann bei über dreissig Filmen, darunter mit Richard Dindo SCHWEIZER IM SPANISCHEN BÜRGERKRIEG (1974) oder DIE ERSCHIESSUNG DES LANDESVERRÄTERS ERNST S. (1976); mit Urs Graf KOLLEGEN (1978) und WEGE UND MAUERN (1981); mit Mathias Knauer DIE UNTERBROCHENE SPUR (1981), EL PUEBLO NUNCA MUERE (1985) und KONRAD ZUSE (1990); mit Rolf Lyssy EUGEN HEISST WOHLGEBOREN (1968); mit Reni Mertens und Walter Marti FLAMENCO (1985) und GIB MIR EIN WORT (1988). Rob Gnant ist Mitglied des Zürcher Filmkollektivs. Zürcher Filmpreis (1989).

zer und langer Streifen, für die Verbindung von Autorenfilm und Gesamtmedium hervorragende Chancen. Ein Aufbruch ähnlich dem der Oberhausener Gruppe könnte unter heutigen Bedingungen hier ansetzen ...»

Dem bleibt, an die Adresse der Filmemacher wie der Fernsehleute, auch hier in der Schweiz, wenig beizufügen. Wie Fredi Murer einst formulierte: «Wenn wir nicht filmen, werden wir gefilmt.» Schon heute ist der Kinospielfilm in den Strategien der Medien-Grosskonzerne nicht mehr viel anderes als eine Software auf Lager, die sich zugleich als kulturelles Alibi vorzüglich für Public Relations eignet. So sagt Toscan du Plantier, Chef von Gaumont, Produzent von Bergman, Kurosawa und Fellini, unverblümt: «Was mich interessiert, sind die nächsten vierzig TV-Programme. Was für uns zählt, ist nicht nur über *ein* Medium, *einen* Satelliten, *eine* Möglichkeit zu verfügen. Nötig sind staatliches Fernsehen, Privatfernsehen, Kabelfernsehen, Satelliten.»

Es ist vorauszusehen: wer weiterhin für Toscan du Plantier und seinesgleichen filmt, für den wird eines Tages ein anderer filmen. Valéry sagte einst über den Film: «Je n'ai plus envie de vivre, car ce n'est plus que ressembler.» Heute müsste es im Medien-Urwald heissen: «Je n'ai plus envie de faire du cinéma, car ce n'est plus que faire semblant.»

Suchen oder schaffen wir also die Lichtungen, die uns erlauben, weiterhin eigene Filme zu machen!

Alexander J. Seiler
Tages-Anzeiger
vom 19. November 1983