

Zeitschrift: Widerspruch : Beiträge zu sozialistischer Politik
Herausgeber: Widerspruch
Band: 8 (1988)
Heft: 15

Artikel: Zwei Schritte vorwärts, einer zurück? : Einiges Vorläufige zur Geschichte der politischen Schweizer Filmavantgarde
Autor: Knauer, Mathias
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-651910>

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: 16.01.2026

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

Bedeutung, das Thema „Geld“ wird vom Arbeitsinhalt und von der Arbeitsorganisation abgekoppelt. Arbeitende in Alternativbetrieben waren bei vielen Linken und Gewerkschaftern lange Zeit als „Selbstausbeuter“ verschrien. Es braucht in der Schweiz ein enormes Selbstwertgefühl, um Nadelstiche dieser Art auf Dauer auszuhalten. Vgl. dazu auch H.P. Vieli: Alternativbetriebe und praktische Moral. Kommen die Selbstverwalter ohne neue Werte aus? In: Widerspruch 1986, H. 12 (2. Aufl.).

Mathias Knauer

Zwei Schritte vorwärts, einer zurück?

Einiges Vorläufige zur Geschichte der politischen Schweizer Filmavantgarde

Histoire oblige
John Cage

I

Die politische Bewegung, die uns heute schon so fern gerückt ist, dass sie unter dem verschwommenen Etikett „Achtundsechzig“ zusammenfassbar erscheint, hat nicht nur tiefgreifende Lernprozesse bei vorher vielfach der politischen Arbeit überhaupt, meist aber dem Marxismus und der Arbeiterbewegung fernstehenden Teilen der Jugend und der Universitäten in Gang gesetzt; sie hat auch, indem sie radikal die herrschenden Produktionsverhältnisse und die von diesen regulierten Lebensformen in Frage stellte, jeden einzelnen der im Bereich des sogenannten „Überbaus“ von Kunst und Wissenschaft Tätigen zu einer Krise und zumeist einer Revision seiner Positionen, seiner Arbeit und seiner Berufsperspektiven geführt.

Noch in den sechziger Jahren hatte man Kunstwerke, Kompositionen etwa, die vom Konzertbetrieb oder, klarer noch, Filme, die vom kapitalistisch regierten Kinowesen ausgeschlossen waren, also die der ökonomischen Zensur unterliegenden innovativen Werke, die in die Sphäre der Filmclubs verwiesene *Avantgarde*, fraglos als den authentischen künstlerischen Ausdruck einer radikalen, potentiell revolutionären Negation der aktuellen Gesellschaftsverhältnisse verstehen können.

Obwohl mehr Mythos denn Realität, war im Bereich des Films der sogenannte *circuit parallèle* entstanden: gegründet auf die Arbeit und die Bedürfnisse der Filmclubs, mitgetragen von jenen Autoren, die das imperialistische, vorwiegend von US-Filmen regierte Filmwesen entrechtet hatte; noch die ersten Spielfilme von Tanner oder Soutter mussten in der Schweiz von einem Verleih der Autoren vertrieben werden, und dass der von Seiler und Gnant gedrehte *Siamo italiani* 1965 in einigen Kinos laufen konnte, war die seltene, erkämpfte Ausnahme.

II

Die Studentenbewegung stellte sich dezidiert auf den Boden der Arbeiterbewegung, und es war daher in allen Bereichen unser erster Schritt, uns kritisch an den Traditionen der revolutionären Arbeiterkultur zu orientieren. So, wie damals in der Literatur die Romane, Debatten und Erfahrungen der zwanziger und dreissiger Jahre studiert worden sind — man nannte das „aufarbeiten“ und schuf ideologisierend einen Begriff, der zuvor als Fachwort etwa fürs Reparieren von Matrazen im Duden nicht verzeichnet war; so, wie in der Musik die Traditionen der Arbeitersängerbewegung und die Methoden ihrer Komponisten — namentlich Hanns Eislers — mit mehr oder weniger Glück und Phantasie in eine neue Musikpraxis umgesetzt wurden, so besann man sich auch im Film auf die Arbeiten, die objektiv oder nach der Intention ihrer Autoren in der Weimarer Republik und im Frankreich des *Front populaire* als Medium des revolutionären Kampfes entstanden sind: von *Hunger in Waldenburg* bis *La vie est à nous*, von *Kuhle Wampe* bis *La Marseillaise*; und man studierte die Arbeiten des frühen sowjetischen Revolutionskinos, die bis dahin ganz im Schatten des „bürgerlichen“ Sowjetfilms (Ejzenstein, Pudovkin) gestanden hatten: die Filme Vertovs, die Proletkultbewegung, die *operative Filmarbeit*, wie sie Aleksandr Medvedkin mit dem „Kinozug“ zu realisieren versucht hatte.

Die Gründung der Zürcher Vereinigung „Der andere Film“ (DAF) durch Michele Morach im Herbst 1968, die den alten, stagnierenden Zürcher Filmclub ersetzte und unter den verwandten Schweizer Organisationen bald die Führung übernehmen sollte, war der Ausdruck dieser Veränderungen.

III

Zwar hatte am Film, wegen der im Vergleich zu anderen Künsten äusserst rigiden, alles sexuell, vor allem aber alles politisch Revolutionäre beargwöhnenden Zensur seit seinen Anfängen der Nimbus des Subversiven gehaftet — noch da, wo Grenzüberschreitungen objektiv bloss dem expandierenden Filmkapital neue Sensationen und damit Terrains für neue Märkte erobereten, den wirklichen Machtverhältnissen aber keineswegs an den Kragen wollten. Die Heftigkeit, mit der etwa die deutsche Zensur die sowjetischen Revolutionsfilme — etwa *Bronenosez Potemkin* — bekämpft oder mit Verboten belegt hatte, ist uns heute zwar kaum mehr verständlich, zeugt aber von der politischen Sprengkraft, die er gerade wegen der Repression entwickelte.

Der Kampf um die Anerkennung des Films als siebente Kunst hatte, wie jener zur Durchbrechung der ökonomischen und politischen Zensur (also für die Entfesselung seines ästhetischen Erkenntnispotentials), konspirativen Charakter; beide Bewegungen konvergierten in den Filmclubs — in Basel etwa „Le Bon Film“ seit 1931 —, oder aber erzwangen die Gründung von Vorführorganisationen der Arbeiterbewegung wie der Zürcher „Genossenschaft zur Vorführung von Russenfilmen“, die um 1936 Werke wie *Borinage*, *Der Weg ins Leben*, *Tschapajev*, *Der Deserteur* oder Piscators *Fischer von Santa Barbara* importiert und ihnen Öffentlichkeit verschafft haben (1).

Im DAF erlangte — durchaus ohne Diskriminierung des fortschrittlichen bürgerlichen Filmschaffens — der politische Film mehr und mehr den Primat. *Los olvidados*, *Salz der Erde*, die frühen Arbeiten Ivens', Zyklen zum italienischen Neorealismus oder mit nationalsozialistischen Produktionen vertraten eine politisierte Variante des älteren Filmgildenwesens; dazu kamen aber die Arbeiten von Schweizern Filmmachern, die unterdessen, hervorkommend aus dem Nonkonformismus der sechziger Jahre, von der Studentenbewegung beeindruckt und mitgerissen worden waren (etwa Francis Reussers *Biladi*). Im Vordergrund standen nun aber Veranstaltungen, die den Kampf der internationalen Bewegungen spiegelten und agitatorischen Charakter hatten: mit Filmen über den Kampf der Al-Fatah, FPLP und PLO, über die Bürgerrechtsbewegung der USA und die Kampagnen gegen den Vietnamkrieg, über die Befreiungsbewegungen in Vietnam und Südamerika, aber auch viele der militanten Filmarbeiten zu den Klassenauseinandersetzungen in Europa, die schon ab 1970 entstanden. Und dazu, damals bei uns mit grösstem Interesse und weit über das linke Stammpublikum des DAF hinaus wahrgenommen: Filme aus Afrika, aus Kuba, aus China, aus Argentinien — von *La hora de los hornos* bis zum *Roten Frauenbataillon*.

IV

„Der andere Film“ begriff sich bereits als Organisation, die den Film als Waffe im politischen Kampf gebrauchen wollte, und wo sie von ihm zur Aufklärung und Gegeninformation vorübergehend in die Schweiz eingeführt werden mussten, wurden die Filme auch an politische und filmkulturelle Organisationen anderer Orte des Landes vermittelt. Diese Aktivitäten hatten schon den Charakter eines Verleihs, den wir 1972 dann in der „Filmcooperative Zürich“ institutionalisierten: wir brauchten ein Angebot von Filmen für die politische Arbeit, das über jenes der gewerkschaftlichen, politisch kaum aktiven „Schweizerischen Arbeiterbildungszentrale“ hinausging. Aber es ging um mehr: um einen *neuen Typus der Filmvorführung*, wie er sich vorab in der Arbeit verwandter politischer Filmgruppen in Frankreich herausgebildet hatte, und den wir hier in der Schweiz realisieren und propagieren wollten (2).

Die theoretische Grundlage der Filmcooperative war eklektisch und korrespondierte mit der Armut und personellen Schwäche dieser Organisation, die sich auf einige wenige Filme — 1973 waren es erst vierzehn, die sie erwerben konnte — beschränken musste. Mit *Krawall* von Jürg Hassler stand 1970 ein erster, übrigens hunderte von Malen vorgeführter Schweizer Film zur Verfügung, mit dem die „Vorführung“ eines Filmes als Katalysator der politischen Auseinandersetzung — in diesem Falle: der Rezeption der Jugendproteste und der Studentenbewegung der Neuen Linken — erprobt worden ist.

Neben der technischen Qualität — Respektierung des Zuschauers heisst ja allererst, eine handwerklich untadelige Projektion zu bieten — besteht solches „Vorführen“ darin, eine Diskussion zu animieren (also mit dem lokalen Veranstalter zweckmässig vorzubereiten, Diskussionspartner eventu-

ell auch der Gegenseite einzuladen, Informationen und eine Argumentenliste zu präparieren) und mit zusätzlichen, parteilichen Voten zu alimentieren. Nicht selten aber auch haben wir Geld gesammelt: die FCZ konnte 1974 dem Vietcong (FNL) eine Filmtonausrüstung senden.

V

Aus der Praxis dieser „Vorführungen“, in der sich viele Filme nicht bewährten, weil sie zu lang, zu informationsreich oder zu traktathaft waren, vielfach aber auch einfach zu schlecht, um in einer Film-Diskussions-Veranstaltung das Komplement eines wechselseitigen Kommunikationsprozesses abzugeben, erwuchs sogleich auch der Bedarf nach *anderen Filmen*, zumal solchen zu den Konfliktthemen in unserem Land, und es war naheliegend, dass einige Filmmacher, die sich damals politisch radikalisiert hatten, zur FCZ sties- sen: Hans Stürm etwa (*Zur Wohnungsfrage* 1972, später *Ein Streik ist keine Sonntagsschule*) oder Richard Dindo (*Schweizer im Spanischen Bürgerkrieg*) — zunächst aus dem Bedürfnis, das politische Wirken der Filme aus der Nähe zu beobachten und selber mit begleiteten Vorführungen zu unterstützen, dann aber auch, um daraus zu lernen und die eigene Arbeit als Autor wieder zu korrigieren.

Aber etwas anders als erwartet näherte sich die FCZ der Produktion, deren Förderung zwar statutarisch vorgesehen war — vorsichtig hatte man formuliert „(...) von Filmen, die der Zielsetzung der FCZ entsprechen oder ihr nahestehen“ —, aber weit ausserhalb des finanziellen und operativen Horizonts lag. Die FCZ hatte einzig die Möglichkeit, mit ihrer Verleiharbeit und den daraufhin an vielen Orten der Schweiz angeregten politischen Vorführorganismen (vielfach waren es die bestehenden Filmclubs) den Autoren die Aussicht auf ein qualitativ neues Arbeitsfeld zu eröffnen, in das sie sich einschreiben konnten.

Während der Produktion von *Ein Streik ist keine Sonntagsschule* über den Klavierbauerstreik in Biel 1974, wo erstmals eine Gewerkschaft mit dem respektablen Betrag von 30'000 Franken die Finanzierungsgrundlage für einen jener Filme stiftete, die später „Interventionsfilme“ genannt worden sind, und der gleichzeitigen von *Die Erschiessung des Landesverrätters Ernst S.*, bei der ein Mitarbeiter der FCZ administrativ mitwirkte, kristallisierte sich um Dindo und Boner eine Gruppe von Filmtechnikern und Autoren, die mit der Schaffung einer gemeinschaftlichen filmtechnischen Ausrüstung und einer produktionsellen Infrastruktur die Bedingungen für eine politische Filmarbeit verbessern wollte: angesichts der politischen Zensur und der aufs „Künstlerische“ fixierten Normen der Filmförderung war die Finanzierung unserer Arbeit prekär, und jederzeit konnte sich die Repression verschärfen und uns den ökonomischen Boden entziehen (3).

Im Schosse der FCZ, aber juristisch getrennt, um die notorischen Risiken der Filmherstellung von der Filmcooperative abzuschotten, ist so 1975 das *Filmkollektiv Zürich* gegründet worden. Beteiligt waren Aktivisten des kurz zuvor entstandenen Schweizerischen Filmtechnikerverbands (Renato Berta, André Pinkus, Georg Janett, Boner u.a.) und jene der Filmcooperative,

sowie Filmmacher wie Dindo, Urs Graf, Hassler, Thomas Koerfer, Stürm.

Nachdem ich in jenem Sommer nach der Mitarbeit am Streikfilm und an der Montage von „Kaiseraugst“ gearbeitet hatte, entschloss ich mich, von der Musik und Tontechnik herkommend, dem Kollektiv ebenfalls beizutreten: ich sah hier die Möglichkeit, meine in der FCZ begonnene politische Filmarbeit in diesem manufakturähnlich konzipierten Gebilde als Filmtechniker und politisch operierender Autor fortzusetzen.

VI

„Politisch“ besagt ja nicht, dass der Stoff mit einer politischen Aussage befrachtet ist; „politisch“ bedeutet ein Verhältnis von Menschen zueinander, das über den Film vermittelt ist. „Politisch“ ist nicht der Film, sondern das Kino. Wozu wird der Film gebraucht, was stellen die Leute mit ihm an: das müsste in die Definition eingehen.

Hartmut Bitomsky in einem Gespräch
1970

Einer der zentralen Punkte der politischen Ästhetik jener Jahre war die Forderung nach einer *operativen Filmarbeit*. Produktionen wie die von Costa-Gavras (*Z, Etat de siège* usw.), neuerdings *Apocalypse Now* oder gegenwärtig Sachen in der Art von *Cry Freedom* erkannten wir als die konterrevolutionär wirkende Spektakularisierung von Politik, mit der die Bourgeoisie Szenen aus dem politischen Leben ausbeutet, um sie zu vermarkten. Demgegenüber suchten wir nach Methoden, die sich historisch nicht an Ejzenštejn, sondern an Vertov und am *operierenden Schriftsteller* (Tretjakov) orientierten und die nicht nach „Autoren“ verlangten, vielmehr nach dem „Redakteur-Konstrukteur“ (wie Tretjakov in *Celjuskin* firmierte) — Methoden, die zwar dem dokumentarischen Film näherliegen, aber etwa in der Arbeit des *Groupe Dziga Vertov*, an dem auch Jean-Luc Godard beteiligt war (*Lotte in italia, Vent de l'Est, Pravda* u.a.), auch mit genuin fiktionalen Techniken erprobt worden sind: politische Erkenntnisprozesse in Gang zu setzen, indem der Film die Wirklichkeit analytisch so rekonstruiert, dass im Nachvollzug des ästhetischen Textes die politischen Zusammenhänge sich enthüllen.

Filme wie die von Straub-Huillet — Berta war bei einigen der Kameramann und *Geschichtsunterricht* hatten wir im Verleih —, Filme von Nestler, aber auch die von Tanner waren Stützpunkte unserer Utopie, neben der kapitalistisch betriebenen, die herrschenden Ideologien mitproduzierenden Filmkultur Arbeiten zu schaffen, die das vom „Imperium Hollywood-Cinecittà-Mosfilm-Pinewood usw.“ (Godard) gefesselte ästhetische und politische Potential des Mediums befreien.

Dass eine solche Befreiung einhergehen müsste mit *neuen Formen der Filmarbeit*, mit der Relativierung der traditionellen Arbeitsteilung, mit dem Zusammenführen der Theorie und Erfahrungen aus der Produktion und

Verleiharbeit; und dass ein revolutionärer Film nicht ohne neue Produktionsbasen denkbar ist, waren die impliziten, wenn auch kaum diskutierten Prämissen der Gründung dieses Filmkollektivs. Dazu trat freilich, dass die Filmtechniker — Beleuchter, Kameraleute, Tonmeister, Kostümbildner usw. — mit dem Kollektivbesitz ihrer wesentlichen Arbeitsmittel die Arbeitsbedingungen bei „fremden Produktionen“ verbessern wollten (besser gewartetes, auf die eigenen Methoden abgestimmtes, teils modifiziertes und neukonstruiertes Gerät), und dass sie die Ausbeutung (zum Beispiel auf den Produktionen der *Citel*, die damals die Filme von Soutter, Tanner usw. produzierten) mit der Vermietung des eigenen Materials verringern wollten. Wir Autoren hatten demgegenüber die Hoffnung, durch die Überwindung einer handwerklichen Produktionsweise (jeder hatte seine Filme bisher in seiner Wohnung produziert) einen den inhärenten kollektiven Strukturen der Filmherstellung angemessenen Arbeitsstil entwickeln zu können und, noch fast wichtiger, dass sich durch die Kraft des Zusammenschlusses aktuelle Filme, die dem politischen Willen des Kollektivs entsprachen, leichter realisieren liessen. Einige, wie *Lieber Herr Doktor*, *Aufpassen macht Schule* oder *Kaiseraugst*, die unmittelbar für politische Kampagnen (zur Abstimmung über den Schwangerschaftsparagraphen, gegen die Repression an den Schulen, zur Besetzung des AKW-Geländes) gedreht worden und nur mit Spenden finanziert worden sind, wären vorher undenkbar gewesen.

Obwohl ein „armes Kino“, war für diese Produktionen charakteristisch, dass sie handwerklich auf dem fortgeschrittensten Stand operierten: das Kollektiv und die darin zusammengeführten Kenntnisse einiger der besten Filmtechniker des Landes und der an diesen sich schulenden Filmmacher boten die Grundlagen eines Dokumentarfilms, der nicht das Medium als Transportmittel geringschätzt, wie damals zahllose militante Filme zumal aus der Bundesrepublik und Westberlin, die den Zuschauer mit liederlichem Handwerk beleidigen und damit die Glaubwürdigkeit ihrer eigenen Utopie verraten.

VII

Die ersten Perioden der Cooperative und noch des Kollektivs waren getragen vom Schwung des politischen Aufbruchs nach 1967, einer „Bewegung“ und vom Aufwind äusseren Erfolgs. Beide Organisationen bezogen 1975 ein geräumiges Haus an der Josefstrasse; in kurzer Zeit wurden gegen zwanzig Filme produziert oder koproduziert; viele Journalisten schrieben, ihrem modischen Interesse an Selbstverwaltungsexperimenten folgend, idealisierende Darstellungen unserer Arbeit; die Filme ums Filmkollektiv erregten an Festivals grosses Aufsehen. Dies konsolidierte die heterogene Gruppe, verdeckte aber, dass im Vorwärtstolpern die Kritik der eigenen Arbeit mehr und mehr versäumt wurde und ein blinder Pragmatismus das Kollektiv einer irreversiblen Korrosion aussetzte. Der vage Grundsatz, das FKZ habe die Aufgabe, Filme zu ermöglichen, wurde so unterm Sigel der Solidarität unter Filmern bald schon auf beliebige Hervorbringungen angewandt, wenn nur einer der Trittbrettfahrer damit etwas Arbeit und Geld ins Haus bringen

konnte (man denke etwa an „Horizonville“ von Klarer). Dem Opportunismus und der schleichenden Depolitisierung war der Weg geebnet; Rufe nach einer Rückbesinnung auf die Anfänge wurden mit Parolen wie „Lasst hundert Blumen blühen“ zum Schweigen gebracht und der Prozentsatz der Sumpflüthen wucherte ungehemmt.

VIII

Im politischen Umfeld hatte sich damals das Scheitern wesentlicher Hoffnungen der Neuen Linken angezeigt — ein Scheitern zumal an den materiellen Realitäten der Reproduktion. Fraktionen der Bewegung hatten zudem leichtsinnig die Desorganisation angezettelt und praxisfremd die Zersplitterung der in der Schweiz ohnehin sehr kleinen Gruppen vorangetrieben. Den Filmschaffenden bot sich keine Organisation mehr als Basis an — weder für das Produzieren (wie eine Zeitlang in Italien oder in der BRD) noch als politisches Arbeitsfeld. Es kam dazu, was uns heute als besonderes Verhängnis erscheint: die produktive Differenz, die Spannung zwischen Gelderwerb und politischer Tätigkeit, zwischen der schlechten Wirklichkeit und dem Kampf für die gesellschaftliche Utopie, ist in der von uns mitgetragenen Selbstverwaltungsbewegung weitgehend aufgelöst worden.

Die radikalen Bewegungen in der Schweiz nach 1967 waren, soweit nicht Ausstrahlungen und Reaktivierungen politischer Kräfte in der Arbeiterbewegung selber, nur am Rande in den materiellen Nöten ihrer Wortführer und Träger begründet. Die studentische Existenzweise ist, wie immer ärmlich, ihrem Wesen nach transitorisch; die Identifikation mit der proletarischen verdankte sich Erkenntnissen, nicht klassenmässigen Gemeinsamkeiten.

Sie mussten zerbrechen, sobald die materiell auseinanderstrebenden Interessen ihrer Träger wieder an die Oberfläche traten — so konnte etwa das Konzept der Wohngemeinschaft oder Grossfamilie nur realisiert werden, wo diese solidarische *Notkollektive* waren.

Eine Wende kündigte sich schon im Frühling 1976 an. Auf Alain Tanners Spielfilm *Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000*, einer facettenreichen und schillernden Geschichte, die sich mit der politischen Regression seit dem Mai 1968 auseinandersetzt, sich aber ebenfalls als eine Reflexion über die Formen politischer Filme lesen lässt, sollten eine Reihe von Mitgliedern des Filmkollektivs mit unserem Material reagieren. Dies regte Urs Graf an, einen Dokumentarfilm (späterer Titel: *Cinéma mort ou vif?*) vorzuschlagen: eine Analyse und auch Kritik der Produktionsweise und der ästhetischen Methoden Tanners, wobei wesentlich war, dass sich in der gemeinsamen, solidarischen, aber zugleich Distanz wahrenden Erarbeitung unseres Dokumentarfilmes im Kollektiv hätten Gegenpositionen zur Kinoproduktion dieser Art modellieren lassen, dass also unser politischer und ästhetischer Diskussionsprozess hätte vorangetrieben werden können.

Es zeigte sich überraschend das Desinteresse an einer solchen Anstrengung. Die laute Kritik, mit der am Wirtshaustisch im „Popolo“ gegen den Pseudorevolutionär Tanner vom Leder gezogen wurde, verstummte vor der

Kamera; ein einziger Filmtechniker wagte noch einige (vorsichtige) Äusserungen.

Kann man für derlei Rücksichten dem Unternehmer gegenüber wegen des extrem kleinen Arbeitsmarktes im Filmsektor noch etwas Verständnis aufbringen (einem Gewerkschaftsmann bei Bühler hätte man sie nicht zugebilligt und ihn einen Arbeiterverräter gescholten), so nicht mehr für die zunehmende Tendenz, statt sich die Machtverhältnisse zum Ziel zu nehmen, auf Ersatzobjekte wie Zensurenentscheide, Verweigerung von Filmprämien usw. auszuweichen. Im Rückblick erscheinen indessen die gemeinsamen Kampfaktionen der linken Filmemacher gegen Ukase etwa Bundesrät Hürlimanns als die letzten politischen Aktionen ihrer Bewegung überhaupt. Dass der Kollege, der dabei am häufigsten die Solidarität in Anspruch nehmen konnte, heute seine Filme auf Video über den „Blick“ vertreiben lässt, hätte man sich allerdings damals noch nicht träumen lassen.

Obwohl die Wahl einer Aktiengesellschaft als Rechtsform nur produktionstechnisch begründet war und dem Charakter einer Organisation (statt Firma) nicht hätte im Wege stehen müssen, zeigte sich bald, dass es weder möglich war, die technischen Arbeitsmittel in eine Stiftung einzubringen, um sie der Privatisierung und der Gefahr eines in dieser Branche immer lauenden Konkurses zu entziehen, noch, dass die Vorschläge, in den Statuten eine politische Zielsetzung für das Kollektiv zu verankern, durchsetzbar waren, wollte man nicht den angesichts der Kleinheit unseres Landes doch vorwiegend nützlichen Zusammenschluss gefährden.

Selbst die vage Formulierung „Förderung der sozialistisch und künstlerisch engagierten Filmarbeit“ ging einigen Mitgliedern zu weit, auch solchen, die sich sonst nie lautstark genug proletarisch aufführen konnten. Es war nur eine Frage der Zeit, bis einige Kollektivist*innen in den mafiosen Teil des Filmgewerbes wechselten oder sich nach dem Zusammenbruch der Achtzigerbewegung widerstandslos von den Agenturen eines sich eben aus dem Blut eines Kolonialraubvermögens frisch erweckten Schweizer Filmkapitals aufsaugen liessen.

IX

Nach dem Verlust einer tragenden politischen Idee konnten die objektiv auseinanderstrebenden Interessen von *Filmtechnikern* (die ihre Arbeitskraft bei je wechselnden Produktionen zu Markte tragen müssen), *Verleihern* (die einen Betrieb führen) und *Filmmachern* (die ihre Filme denken und gestalten) nicht mehr auf einen Nenner gebracht werden.

Als 1983 ein von früheren Mitgliedern des Kollektiv inspirierter Financier das von uns langfristig gemietete Haus heimlich aufkaufte und die Filmcooperative wie das Kollektiv auf die Strasse setzte, ein Gewaltakt, der wenige Jahre zuvor den Aufschrei auch politisch lauer Filmerkollegen und womöglich eine Hausbesetzung ausgelöst hätte, blieben Proteste aus. Die Filmtechniker hatten zuvor schon ein eigenes Kollektiv gegründet, um sich der Last der politischen Hypotheken zu entwinden; das Kollektiv reduzierte sich auf eine Ateliergemeinschaft und die Zusammenarbeit einiger Autoren. Die

Utopie, in gemeinsamer Anstrengung wider die Unbill der Zeit *andere Filme zu machen* und damit unsere Welt verändern zu helfen — bescheiden genug —, war keine gemeinsame Utopie mehr (4).

Der politische Zerfall der Filmcooperative, ihr Wandel von der politischen Organisation zur relativ prosperierenden Verleihfirma, die über Politik sich gerade noch soweit auf dem laufenden halten muss, um ihr „alternatives“ Marktsegment bewirtschaften zu können, das sie von der ihr bald schon unbequem gewordenen Tradition als Kapital übernommen hatte, begann damit, dass die individuelle Reproduktion der täglich Mitarbeitenden — vom Gelderwerb bis zur Kinderaufzucht — sich zum dominanten Motiv ihrer Beteiligung und damit ihrer Anstellung wandelte. Die Genossenschaft, zu der neben etwa dreissig inaktiven zumal die Mitglieder des Filmkollektivs zählten, wurde vom Diskussionsprozess — etwa über die Anschaffung neuer Filme — mehr und mehr ausgeschlossen. Die öffentliche Wochensitzung der FCZ geriet im Büro nebenan zum Kabinett.

Dass unter solchen Voraussetzungen der Vorstoss in den Bereich des Verleihs politisch fragwürdiger Kinofilme nicht mehr als listiger Gelderwerb zur Garantierung politischer Kampagnen verstanden wurde — um etwa mit den „Stammheim“-Geldern den Kampf der Palästinenser zu unterstützen —, also zur Anschaffung oder gar Produktion von dafür geeigneten Filmen, ist nur die logische Konsequenz des Prozesses, der 1987 im Wechsel des Emblems seinen schrillen öffentlichen Ausdruck fand.

Man mag über das alte Signet sich streiten: das Konzept der Kamera als Waffe war immer schon fragwürdig, gescheiterter Begriff. Von fern und verwässert hatte es sich auf jenes der PLO-Filme bezogen und drückte Solidarität mit den Befreiungsbewegungen der Welt aus. Das heutige, das einen zum Gedankenblitz stilisierten, zerknitterten Film zwischen eine gelbe Reklameschrift stellt, wie sie zu einer Jeans-Boutique passen mag, und so den infantilisierend abgekürzten Namen der Organisation (Aufgreifen der Mundartwelle just im Zeitpunkt ihrer agonalen Phase) in die Filmwelt hinausposaunt, stellt wenn nicht eine Absichtserklärung, so jedenfalls das untrügliche Indiz des Depolitisierungsprozesses dar. Der Film, den wir einst aus dem Ghetto des *circuit parallèle* hinausheben halfen, ist in der Filmcooperative selber wieder im Hinterzimmer gelandet.

X

In den frühen siebziger Jahren waren wir eine Avantgarde, die eine Reihe von Ideen und Erkenntnissen der politischen Bewegung nach Achtundsechzig in einer genuin schweizerischen Art in die Praxis umsetzte, nicht ohne einige markante Erfolge, die ihre Spur in vielen Bereichen des Schweizer Filmschaffens hinterlassen haben.

Weder die Cooperative noch das Kollektiv war ein gewachsener Organismus; beide waren Sammelbecken für eine Anzahl Leute ganz verschiedener Herkunft, vom Abkömmling der Finanzbourgeoisie bis zum Arbeitersohn. Gemeinsam war uns die Liebe zum Film, die jugendliche Unabhängigkeit und der Widerstand gegen die Gesellschaft der Väter, die den Vietnamkrieg,

die Gründung und den Expansionismus Israels, den fortdauernden Genozid an den indigenen Völkern, die Subvertierung der chilenischen Demokratie und die vielen andern Verbrechen der US-Administrationen vom Schlage Nixons hervorgebracht oder toleriert und die Entfremdung unseres Lebens ins Unerträgliche gesteigert hatte.

Die Basis dieser Koalition unter Filmern war von Anbeginn brüchig. Schon 1976, ein Jahr nach der Gründung des Kollektivs und vier nach jener des Verleihs, kam Skepsis auf:

Ob angesichts der Gewalt der äusseren Verhältnisse das Unternehmen als *Alternative* gelingt, kann nach der kurzen Zeit seines Bestehens niemand sagen. Es wird davon abhängen, ob es gelingt, neben den materiellen Produktionsmitteln — dem konstanten Kapital — auch die Verfügungsgewalt über das variable: die finanziellen Mittel der einzelnen Projekte, kollektiv in die Hände zu nehmen — de facto, nicht bloss de jure. Dies wiederum hiesse, die gewonnenen Erfahrungen zu reflektieren im Hinblick auf die Ziele:

statt Minimierung der Kosten, Drehzeit etc., Maximierung der Arbeitsqualität zum obersten Kriterium bei der Organisation des Produktionsprozesses zu machen,

statt die konventionellen Arbeitsteilungs- und Entscheidungsstrukturen zu reproduzieren eine dem jeweiligen Projekt angemessene Form der Zusammenarbeit zu entwickeln und diese auch gegenüber den Geldgebern und Produktionspartnern durchzusetzen,

statt die kommerzielle Verleihstruktur kritiklos zu beliefern, gesellschaftlich nützliche Filme zu machen,

mit der umfassend wahrgenommenen Kollektivität des Produzierens die Filme zugleich zu bereichern und Formen zu entwickeln, die der ästhetischen Verelendung der Unterhaltungswaren entgegentreten; damit also nicht nur neue/richtige/fortschrittliche Ideen zu „transportieren“, sondern neue Formen des Gebrauchs von Filmen zu schaffen (5).

Die hier latent aufscheinenden Befürchtungen waren, so zeigt sich heute, voll berechtigt. Beide Organisationen haben mit überraschender Genauigkeit den Weg aller Avantgarden genommen: eine neue Generation, die sich ihren Platz in der Filmwirtschaft von jeher mit umsatzsteigernden Innovationen erkämpfen musste, hat sich im manufakturrellen Laboratorium „alternativer“ Firmen auf ihre Einpassung in den Fabrikationsprozess vorbereitet. Ohne Rückhalt in den politischen Bewegungen und im karrieristischen Konkurrenzwesen zersplittert, steht sie heute davor, das Erbe des alten Unwesens anzutreten, das sie eine Zeitlang zu bekämpfen half: man betrachte etwa Yersin, Koerfer oder Dindo — um nur einige zu nennen, die ehemals mit dem Kollektiv verbunden waren und jetzt auf dem Weg nach „oben“ mit den alten Widersachern ihren Frieden schliessen.

Vor zehn Jahren hatte für uns Benjamins Text über den *Autor als Produzenten* prophetische Bedeutung: 1934, im Exil nach dem Sieg des deutschen Faschismus, hatte er in seinem Pariser Vortrag gesagt:

„Es gehört zu den entscheidenden Vorgängen der letzten zehn Jahre in Deutschland, dass ein beträchtlicher Teil seiner produktiven Köpfe unter dem Druck der wirtschaftlichen Verhältnisse gesinnungsmässig eine revolutionäre Entwicklung durchgemacht hat, ohne gleichzeitig imstande zu sein, seine eigene Arbeit, ihr Verhältnis zu den Produktionsmitteln, ihre eigene Technik wirklich revolutionär zu

durchdenken.“ (6)

Das Ausbleiben einer tiefgreifenden Revolutionierung der künstlerischen Methoden (in einem *materialistischen Sinne*) und das Scheitern einer Gegenkultur, die sowohl die künstlerischen Produktionsmittel wie die geistige Führung zu übernehmen bereit wäre, damit auch das Fortdauern des Exils und die Rückkehr des Faschismus — all dies scheint nun auch im Schweizer Film das unwendbare Schicksal der Achtundsechziger Bewegung zu werden.

Anmerkungen

- 1) Das Faksimile eines Flugblattes der „Russienfilmgemeinschaft“ habe ich an anderer Stelle publiziert. Neben Piscators Film ist am 19.1.1939 im Zürcher Kino Roland noch „Broken Blossoms“ von Griffith gezeigt worden — eine Kombination, die für sich selber spricht. Vgl. M. Knauer: Faschismus, Antifaschismus, Schweizer Film. In: CINEMA 1985, S. 39.
- 2) Der stark resümierende Charakter dieses Aufsatzes erlaubt nicht im entferntesten, die Standpunkte von sich untereinander mit guten Gründen bekämpfenden Organisationen wie Cinéthique, SLON, ISKRA usw. darzustellen: Positionen, die einerseits die Fraktionskämpfe der Linken jener Jahre widerspiegeln, andererseits in einer ausserordentlichen theoretischen Anstrengung begründet lagen. Man darf sagen, dass das Gebiet heute wieder weitgehend unbekannt ist und damals leicht Vorstellbares einem heute unerhört radikal vorkommt, wie das von Chabrol unterstützte, allerdings aussichtslos minoritäre Projekt, einer Fraktion der „Etats généraux du Cinéma“, das unter anderem den freien Eintritt zu allen Vorführungen, die völlige Dezentralisierung der Kultur und den freien Zugang zum Berufsstand der Filmmacher verlangte. Vgl. M. Looser: Rebellion der Cinéasten — le cinéma s'insurge. In: Zeitdienst 1968, Nr. 33, S. 205f.

Es müssen hier einige Literaturhinweise zum direktesten Zusammenhang genügen:

Groupe Cinéthique: Praxis der Filmvorführung. In: B. Schumacher et al.: Filmische Avantgarde und politische Praxis. Reinbek 1973. (Dasselbe in: Filmkritik 1973, H. 11 und 1974, H. 1).

M. Schaub: Kollektiv- und Basisfilmarbeit in der Schweiz. In: M. Dahinden (Hrsg): Neue soziale Bewegungen und ihre gesellschaftliche Wirkung. Zürich 1987.

M. Schaub: Die eigenen Angelegenheiten. In: CINEMA 1983.

J. Huber: Der politische Interventionsfilm — mort ou vif? In: CINEMA 1985, S. 48ff; vgl. auch die anderen Beiträge dieses Jahrbuches.

Unter der vielfältigen Literatur zur Filmtheorie, die in den frühen siebziger Jahren erschienen ist, sei zur ersten Orientierung verwiesen auf: D. Prokop: Materialien zur Theorie des Films. München 1971.

- 3) Im Unterschied zur Herstellung eines Romans, eines Pamphlets oder einer Zeitschrift bedarf es beim Dokumentarfilm eines erheblichen Kapitals, um überhaupt mit der Formulierungsarbeit (und damit dem „Denken“ des Textes), nämlich mit dem Drehen und der Montage, beginnen zu können. Es ist selbstverständlich, dass somit nur in einer solidarischen Koalition der oppositionellen Filmmacher eine ernsthafte linke Arbeit, die sich sowohl am Stand der Erkenntnis wie an den praktischen Bedürfnissen der aktuellen Klassenauseinandersetzungen orientiert, denkbar ist. Zu verweisen ist jedoch auf das Paradox, dass der Koalitionscharakter seinerseits wieder die Radikalität der Arbeiten, nämlich die Ausprägung avancierter und zu Ende gedachter (statt kompromisshafter) Werke behindert.
- Das Paradox bezeichnet in nuce die Lage der Filmer in der politischen Diaspora.
- 4) Selbstverständlich gab es neben den hier dargelegten Hauptlinien auch Konflikte aller Art, wie sie in jedem Betrieb, jeder Organisation, selbst in Guerillabewegungen vorkommen. In unserem Fall etwa ging es um den Verlust einer halben Million, an dem sich die Diskussion um Sinn und Ziel des Kollektivs namentlich entzünden musste. Und selbstverständlich spielten auch persönliche und verdrängte fraktionelle Divergenzen eine Rolle. Doch erst das Fehlen eines gemeinsamen und dominierenden Ziels lässt in der Regel Konflikte dieser

- Art unlösbar erscheinen.
- 5) Vgl. den Text des Verfassers in: 1957-1976. Von Nice Time bis Früchte der Arbeit. Materialien zur Entwicklung des Schweizer Dokumentarfilms. Hrsg. vom Kellerkino Bern. Bern, Januar 1977 (hekt).
 - 6) Walter Benjamin: Der Autor als Produzent. In: W.B.: Versuche über Brecht. Frankfurt/M. 1966.

Zusätzliche Literaturhinweise zu 68

- Frantz Fanon: Die Verdammten dieser Erde. Reinbek 1969.
 Internationale Vietnam Konferenz. Originalreden 1968. (Reprint) Berlin 1988.
 Ernesto Che Guevara: Guerilla-Theorie und Methode. Berlin 1967.
 Ders.: Bolivianisches Tagebuch. München 1968.
 R. Debray/F. Castro/G. Mandel/ K.S. Karol: Der lange Marsch. München 1968.
 Volkhard Brandes/Joyce Burke: U.S.A. Vom Rassenkampf zum Klassenkampf. Die Organisierung des schwarzen Widerstandes. München 1970.
 Ulrike Meinhof: Bambule. Fürsorge – Sorge für wen? Berlin 1971.
 Dies.: Die Würde des Menschen ist antastbar. Aufsätze und Polemiken. Berlin 1986.
 Max Horkheimer: Autoritärer Staat. Amsterdam 1968.
 Ders.: Kritische Theorie. 2 Bde. Frankfurt 1968.
 Georg Lukacs: Geschichte und Klassenbewusstsein. Amsterdam 1967.
 Herbert Marcuse: Der eindimensionale Mensch. Studien zur Ideologie der fortgeschrittenen Industriegesellschaft. Neuwied 1967.
 Ders.: Konterrevolution und Revolte. Schriften 9. Frankfurt 1987.
 Ders.: Repressive Toleranz. In: R.P. Wolff/B. Moore/H.M.: Kritik der reinen Toleranz. Frankfurt 1966.
 Mao Tse-tung: Über Praxis und Widerspruch. Berlin 1968.
 U. Bergmann/R. Dutschke/W. Lefèvre/B. Rabehl: Rebellion der Studenten oder Die neue Opposition. Reinbek 1968.
 Johannes Agnoli/Peter Brückner: Die Transformation der Demokratie. Frankfurt 1968.
 Hans Jürgen Krah: Konstitution und Klassenkampf. Schriften und Reden. 1966-1970. 4. Aufl. 1985.
 Ders.: Vom Ende der abstrakten Arbeit. Hrsg. von W. Neumann. Frankfurt 1984.
 Rudi Dutschke: Die Revolte. Wurzeln und Spuren eines Aufbruchs. Reinbek 1983.
 Ders.: Mein langer Marsch. Reden, Schriften und Tagebuch. Reinbek 1986.
 Alexander S. Neil: Theorie und Praxis der antiautoritären Erziehung. Beispiel Summerhill. Reinbek 1969.
 Kursbuch 17: Frau, Familie, Gesellschaft. Frankfurt 1969.
 Peter Brückner: Zerstörung des Gehorsams. Aufsätze zur politischen Psychologie. 1965-1978. Berlin 1983.
 Studentenbewegung 1967-69. Protokolle und Materialien. Hrsg. von F. Wolff und E. Windhaus. Frankfurt 1977.
 Tilman Fichter/Siegward Lönnendonker: Kleine Geschichte des SDS. Berlin 1977.
 Max Schmid: Demokratie von Fall zu Fall. Repression in der Schweiz. Zürich 1976.
 Positionen: Mai 68. Sondernummer. Zürich 1978, Nr. 15/16.
 Zwüschehalt. Biographien der Neuen Linken in der Schweiz. Zürich 1979.