Zeitschrift: Zoom : illustrierte Halbmonatsschrift für Film, Radio und Fernsehen

Herausgeber: Vereinigung evangelisch-reformierter Kirchen der deutschsprachigen Schweiz für kirchliche Film-, Fernseh- und Radioarbeit

Band: 23 (1971)

Heft: 20

Artikel: Peter Fleischmann zum jungen deutschen Film

Autor: Fleischmann, Peter / Jaeggi, Bruno

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-962122

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: 08.01.2026

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

die letzte Rigorosität und Festigkeit. In seinem bewundernswerten Ernst nimmt er Statik, Unbeholfenheit, Konfusion in Kauf. Die von Tod und (sexueller) Gewalt geprägte Welt ist schwer in Rhythmus und Tonfall, wobei – anderseits – gerade dieses Bohrende, Eindringliche, Kompromisslose die Faszination eines Beschwörungsakts gewinnt. Oshima erscheint, etwa im überragenden Werk «Die Zeremonie», selbst als jener Mensch, der allmählich zugedeckt, lebendig begraben wird; der langsam erstickt und die Umarmung nur noch von ferne als Wohltat empfindet, den andern durch verstopfte Ohren noch kaum vernimmt; der im Kuss seinen Mund, in der Berührung seine Haut von der Erde durchdrungen fühlt und nichts als Erde riecht – und doch in einer morbiden Welt nicht sterben kann.

Film in Lateinamerika

Wenn es auch nützlich schien, vom Anlass in Pesaro zu profitieren, um Oshima hier ein klein wenig bekannter zu machen, so sollen die lateinamerikanischen Beiträge, die den zweiten positiven Schwerpunkt bildeten, doch noch kurz erwähnt werden.

Was ihnen allen mehr oder weniger gemeinsam ist, liegt im Blick auf Vergangenes, das man derart transparent zu machen versucht, dass Probleme der Gegenwart, der eigenen Kultur und Natur in den Vordergrund rücken. Dazu greift Tomas Gutierrez Alea ins 17. Jahrhundert zurück («Geschichte eines Kampfes gegen die Dämonen»); Manuel Octavio Gomez, von «Der erste Angriff mit der Machete» bekannt, spricht vom Kuba der dreissiger Jahre («Die Tage des Wassers»); der Bolivianer Jorge Sanjines rekonstruiert eine der vielen blutigen Niederschlagungen von Arbeiterunruhen (1967); der Argentinier Gerardo Vallejo schliesslich reflektiert mit seinem halbdokumentarischen Bild einer Familie über eine ganze Region und drei – ungenügende – Möglichkeiten, der Ausbeutung und dem Elend zu begegnen.

Der Regisseur der beiden ausserordentlich schönen und stimmigen Filme «Ukamau» und «Iwar Mallku», der Bolivianer Jorge Sanjines, war für den wohl reifsten und wichtigsten Film aus Lateinamerika besorgt: «Die Nacht von San Juan». Produziert wurde er dank des italienischen Fernsehens, das damit den Zyklus «Lateinamerika, gesehen von seinen Regisseuren» eröffnet und de Andrade (Brasilien), Alvarez (Kuba), Getino (Argentinien) und Ruiz (Chile) die Gelegenheit gibt, sich frei mit ihrer Situation auseinanderzusetzen. In seinem revolutionären Epos beobachtet Sanjines an einem authentisch und intensiv wirkenden Modell die Reaktion der Gewalt auf jene, die mehr Lohn, aber weniger Elend und Ungerechtigkeit verlangen. Im Dienst der Herrschenden und Profitierenden zerstören Polizei und «Rangers» jedes menschliche Aufbäumen im Keim. «Die Nacht von San Juan» verfällt dabei in keinem Augenblick ins Deklamatorische oder Didaktische; Sanjines berührt den Betrachter vielmehr mit einem geradezu samten und warmen Ton, der indessen jäh wie ein Peitschenschlag ins offene Gesicht treffen kann; alles ist von komplexem Leben, von Spontaneität und reportagehafter Direktheit erfüllt. Die ruhigen, atmosphärisch dichten Bilder erhöhen dieses Zeugnis einer düsteren, bewegten Zeit zum Gleichnis: ein inniger Film, der nicht nur im Einklang steht mit dem am Anfang zitierten Satz, sondern auch von einem Bewusstsein und einer Ernsthaftigkeit in der Auseinandersetzung zeugt, die den meisten in Pesaro vertretenen Europäern durch und durch fehlt. Bruno Jaeggi

---

Reflexion über Wirklichkeit, Vorstellung und politischen Film: «Geheime Nachkriegsgeschichten nach dem Krieg von Tokio» des Japaners Nagisa Oshima

AUFSÄTZE

Peter Fleischmann zum jungen deutschen Film

Ausschnitte aus einem Interview

1969 hat Fleischmann dem deutschen Film neuen Auftrieb verschafft: «Jagdszenen aus Niederbayern» wurde, wo immer das Werk in den folgenden Monaten auch auftauchte, als der wichtigste deutsche Film seit vielen Jahren bezeichnet. Glauber Rocha erkannte in ihm das erste Werk Deutschlands, das gegenüber der «Neuen Welle» ohne Komplexe dasteht; in Cannes, Berlin und Pesaro konzentrierte sich das Interesse weitgehend auf den jungen Regisseur: abseits der verbissenen und dadurch völlig unfruchtbaren Produkte Kluges, weit entfernt sowohl von interessanten, doch mehr und mehr verrannten Straub als auch von den biederen Jungfilmern wie Schamoni hat sich in Peter Fleischmann ein Talent angemeldet, von dem vieles zu erwarten ist.

Heute lässt die Fortsetzung dieses ermutigenden Ereignisses, Fleischmanns neuester Film «Das Unheil», auf sich warten. Obwohl Fleischmann mit einem der hoffnungsvollsten Regisseure, Volker Schlöndorff, eine Produktionsgesellschaft gegründet hat; obwohl Roland Galls «Wie ich ein Neger wurde» starke Beachtung verdient; obwohl die Münchner Sensibilisten einen neuen Wind bringen, hat sich in der deutschen Filmproduktion nichts zum Besseren gewendet. Die Kluft zwischen völlig unverändertem urdeutschem Bieder- und Bürgersinn, der sich von Heintje bis zu den «Sex»filmchen breittut, und den isolierten Vertretern einer mehr und mehr in Igelstellung verharrenden Filmerelite, die unverstanden und zurückgebunden bleiben, ist grösser und tiefer denn je.

Für das Poetische und Lebendige

Es ist heute – wenige Wochen vor der Premiere von «Unheil» – eher beängstigend, auf die Gespräche zurückzugreifen, die ich mit Peter Fleischmann in Pesaro, Mannheim und Cannes über die deutsche Filmsituation geführt habe – nicht obwohl, sondern gerade weil sie in ihrer harten Analyse der filmischen Infrastruktur der Bundesrepublik unvermindert weitergelten.

Der Film versucht, durch Sensibilität und Poesie zu packen – es scheint, dass es Ihnen gelungen ist. Sehen Sie darin einen Unterschied zur übrigen deutschen Produktion?

Ich habe die Nase voll von diesen trockenen, weitverbreiteten Lageberichten. Ich wollte die Leute zwingen, zuzusehen und sich betroffen zu fühlen; das kann man

nur, wenn man ihnen etwas Lebendiges oder eben Poetisches vorsetzt...

...was seine Wirkung nicht verfehlt hat: man warf sogar Bierflaschen gegen die Leinwand, weil man sich in Bayern so betroffen fühlte. Anderseits hat man Ihnen an gewissen Orten das grosse Echo auf Ihren Film – ganz allgemein – übelgenommen.

Das war das Leid der deutschen Intelligenz seit eigentlich vielen Hunderten von Jahren: dass immer diese Kluft zwischen ihr und der Bevölkerung bestanden hat. Das spiegelt sich auch wider in solchen Meinungen wie der, dass etwa ein Film, der geschäftlich Erfolg hat, automatisch als künstlerisch minderwertig gilt oder als reaktionär. Das wird von allen weit verbreitet; die gesamte Presse ist sich darin einig. Dadurch wird die Kluft vertieft. Was ich möchte, ist, wirklich populäre Filme machen. Denn dieser Graben wird durch die Ghettos der Filmkunst noch verstärkt, die wieder nur die schon anerkannten Meisterwerke spielen, was man so «gehobenes Programm» nennt für ein «gehobenes Publikum». In diesem Klima zwischen Materialismus, Rendite und Museumskunst, diesem eigentlichen Vakuum des Films, konnten sich weder Talente noch das Verständnis etwa von Schriftstellern und Dichtern genügend entfalten, die immer nur das «Arrivierte» zu sehen bekommen.

Und dabei kommt immer wieder die Verachtung des Volkes zum Ausdruck, die sich eben weiterpflanzt, sowie man jetzt in der DDR von oben die Revolution und für das Volk bestimmt, was gut ist – bis zu dem Mädchen, das mich gestern im Kino anschrie, die Leute hätten an den falschen Stellen gelacht, wo man den Leuten also vorschreibt, an welchen Stellen sie lachen sollen. Das ist eine solche Verachtung des Volkes und geht von einem derartigen Elitebewusstsein aus, dass dies nur verständlich wird, wenn man weiss, dass es eben die Söhne und Töchter von Bürgern sind, dass Deutschland das Land ist, wo am wenigsten Arbeitersöhne, also Leute aus «Unterschichten», studieren und dass da eine ähnliche Hysterie herrscht wie bei Sartreschen Figuren, die sich also verzweifelt bemühen, Revolutionäre zu sein und doch nicht aus ihrer bürgerlichen Welt ausbrechen können.

Ist das nicht auch die allgemeine Tendenz der deutschen Filmkritik?

Als ich aus Paris zurückkehrte, las ich die deutsche Filmkritik, und da war ich erschrocken, wie fühlbar die

25 Jahre Filmwüste

sind und wie schwer es ist, diese zu überbrücken, und wie fast unmöglich, in Deutschland einen guten Film zu machen, weil eben, wenigstens für mich, Film eine Sache von Rhythmus ist, und Rhythmus ist eben Stil, und Stil ist die Sache der Gesellschaft, die ein einzelner einfach nicht machen kann. Ich kann nicht allein wie ein Phönix aus der Asche jetzt ein Meisterwerk machen, das ist unmöglich beim Film. Film ist ja viel zu gesellschaftlich. Man hat da vielleicht schon junge Leute, die aber nichts verstehen und die überhaupt nicht daran denken, sich mit dem Handwerk auseinanderzusetzen, weil eine üble Filmpresse in Deutschland eben handwerkliches Können gleich akademisch setzt und auch einen Film, in dem man sich nicht langweilt, gleich reaktionär nennt.

Es scheint, dass wenigstens Sie diese Verkrampfung überwunden haben.

Ja, denn sonst hätte ich eben an diese Staudte-Tradition angeknüpft, die mir im Grunde immer ein Schrecken war, weil eben keine lebendigen Menschen da sind. Auf der anderen Seite, wenn ich in Deutschland mal realistische Details bringe, dann hat die deutsche Filmpresse einen grossen Horror vor Realismus, weil sie dem Realismus gegenüber völlig hilflos dasteht: sie hat Angst vor dem Realismus. Mein Film, glaube ich, ist viel zu physisch für diese Art von Mensch.

Ist es vor allem das Physische, das die Leute so erregt, ja verunsichert hat? Ist es nicht auch die Verbindung von Sozialem und Politischem?

Eigentlich ist es mir unangenehm, dass man jetzt immer nur von Faschismus spricht, weil das wieder politische Sachen sind, obwohl das für mich im Grunde mehr sozial ist – höchstens dass man von alltäglichem Faschismus sprechen könnte, der für mich viel, viel gefährlicher ist als etwa die NPD. Also die Mentalität einer Bevölkerung, die sich eben sehr wenig geändert hat und für die man auch sehr wenig getan hat, um sie zu ändern, und wo man die Krankheiten nur benutzte, um Gegner, neue Minderheiten zu bekämpfen, was auch wieder zur Katastrophe führen wird und was bei einer Jugend, die aus dem allem 'raus will, zum Hass führt statt zur Veränderung. Ich habe tatsächlich immer mehr Angst; deshalb werden meine Filme immer das gleiche Thema haben, und das Unheil wird immer näher kommen.

Gegen diese Angst gehen Sie mit einem makabren, befreienden Humor vor. Gleichzeitig beweisen Sie Sympathie mit allen Personen, auch mit den «negativen».

Harter Angriff auf bürgerliche Intoleranz: Peter Fleischmanns «Jagdszenen aus Niederbayern»

Abgesehen davon, dass Leute wie Eichmann kein anderes Gesicht, keine andere Denkweise hatten als die ganze Bevölkerung selbst, abgesehen auch gerade vom Umstand, dass diese Leute (im Film) durchaus sympathische Seiten haben und guten Willens sind und dadurch die Sache nur noch schlimmer und beängstigender machen, ist diese Art von Dialektik Voraussetzung für jede Poesie.

Ihr Film schafft durch seine Dialektik eine sehr wirksame Poesie. Auch das ist im jungen deutschen Film recht neu.

Ja, und das Resultat, die Ablehnung von vielen Seiten, zeigt es auf: der Hass ist ein Sich-Wehren gegen jegliche Art von Poesie. Im Grunde sind weite Teile der APO-Bewegung ebenso kulturfeindlich eingestellt wie etwa das Adenauer-Regime und die Generation der Etablierten vor ihnen. Man erklärt das jetzt natürlich deduktiv. Ich kann mich aber des Eindrucks nicht erwehren, dass dies einfach eine ungeheure

Lust- und Kulturfeindlichkeit

ist, die aus einem tiefen Trauma herauskommen muss; und das erscheint mir so schwerwiegend zu sein, dass es wohl mit ein Grund werden dürfte für eine neue Katastrophe in Deutschland. Zwei bis drei Jahre wird man noch Filme machen können; dann wird man überrannt werden.

Sind Sie isoliert? Haben Sie Resonanz unter den Filmemachern, besonders im Zentrum des «jungen Films», in München?

Hmm; eine Resonanz von ... – eine grosse Resonanz von Hass. Mit einigen Ausnahmen. Wobei ich aber sagen muss, dass ich jahrelang lieber nichts gemacht habe, weil ich über die deutsche Filmsituation so verzweifelt war und das, was man jungen deutschen Film genannt hat, als eine Sackgasse empfand. Mit anderen – aus-

ländischen – Regisseuren dagegen habe ich festgestellt, dass sich da beim Zusammentreffen immer sofort ein Kontakt einstellt.

Wie könnte man aus dieser – deutschen – Sackgasse herauskommen?

Gleichviel, ob es nun italienische, brasilianische, tschechische oder jugoslawische Filme sind: was denen gemeinsam ist, ist das, was mir da fehlte. Natürlich sind die Einflüsse vom östlichen Film in meinem Film zu spüren – einfach deshalb, weil wir in Deutschland keinen Filmstil haben, weil aber Film etwas sehr Nationales ist, weil er mit konkreten Fakten arbeitet, mit Menschen, von denen man umgeben ist, die einem Land eigen sind. Bis zu Reklame und Autos: alles ist an eine Nation gebunden. Auf der anderen Seite steht vielleicht unserer Mentalität in Deutschland das tschechische oder jugoslawische Kino näher, weil sie aus dem Nichts heraus angefangen haben und mit den gleichen Schwierigkeiten zu kämpfen haben wie wir.

An dieser Situation ist ja auch die deutsche Filmkritik beteiligt.

Die Schwierigkeit, den Anschluss zu finden an das internationale Niveau im Film, ist bestimmt noch viel grösser für unsere Kritiker, weil sich

die deutsche Filmkritik verrannt

hat und sich in beckmesserhaften pädagogischen Formulierungen ergeht. Diese Leute unterscheiden sich in nichts von der biederen, bürgerlichen Tradition in Deutschland der Kunst gegenüber. Von jeher haben sie also ihren Katalog genommen, wenn sie ins Museum gegangen sind, und den Opernführer gelesen, wenn sie wissen wollten, was man als gut zu empfinden hat und wo man die Gefühle loslassen darf und wo man sich hüten muss. Es ist schwer, demgegenüber nicht in eine Einsamkeit zu verfallen, die auch wieder typisch wäre für die deutschen Künstler, die sich dann abkapseln – und deshalb versuche ich zu antworten. Es ist, glaube ich, das Einzige: zum Gegenangriff überzugehen, zu sagen, was ich von diesen dürren Intellektuellen halte, die mit einer ungeheuren Hysterie die Namen von Ché Guevara und Ho-Chi-Minh missbrauchen, um ihre Unbefriedigtheit zu überdecken.

Mit der Waffe der Poesie liesse sich da wohl eine Bresche schlagen.

Man muss; dazu bin ich verpflichtet. Eben weil diese Art von sehr gefährlichem, intolerantem, borniertem und hysterischem Verhalten ansteckend ist und weil sich viele der jungen Filmleute, die in einer sehr gespannten Situation leben, schliesslich in etwas hineinflüchten und sich mit dem gleichen Hass beladen und überall die falschen Feinde sehen.

Wie kann sich das ändern?

Man kann sagen, für eine Erneuerung des deutschen Films ist es am notwendigsten, dass man die deutsche Filmkritik erneuert. Diese Leute warteten immer auf den guten deutschen Film, hielten ihre Arme geöffnet, und nichts kam. Sie lobten das Falsche und verkannten die Sachen, die kamen, weil sie schon viel zu verrannt waren, und jetzt wollen sie sich krampfhaft verjüngen; es wird immer peinlicher, und sie selbst werden immer peinlicher und immer mehr voller Hass, weil sie intelligent und sich ihrer Peinlichkeit durchaus bewusst sind. Ich glaube, ich habe wirklich Lust, ihnen Fleischstücke um die Ohren zu schlagen und ihre Nase in den Schmutz zu stecken, damit sie das Leben riechen und fühlen und sehen und sich vielleicht dadurch doch noch ändern.

Bruno Jaeggi

FILM + AUFTRAG

Gegen gängigen Kino-Konsum

Vico Codella, der Leiter des «Collettivo Cinema Militante» einer unabhängigen Verleihgruppe in Rom, testet neue Formen des Parallelverleihs, um aus der Konsumstruktur der traditionellen Kinos auszubrechen. Die Gruppe entstand kurz nach den Pariser Mai-Unruhen 1968. Damals kamen viele Filmdokumente über die Pariser Ereignisse nach Italien, wo sie als Gegeninformation zur offiziellen Presse vorgeführt werden sollten. In Italien bestand schon ein sehr gut ausgebautes Netz für den Parallelverleih, die Kinokette der ARCI («Associazione Ricreativa Culturale Italiana»), welche von den offiziellen linken Parteien getragen wird. In diesen Kanälen werden sehenswerte Filme gezeigt, die nicht den Zugang zu den normalen Kinos finden, sei es aus inhaltlichen oder formalen Gründen. Aber auch dort wird ein Film kommentarlos vorgeführt, ohne nachträgliche Verarbeitung.

Die Gruppe des «Collettivo Cinema Militante» stellt sich nun aber eine Alternative zur bestehenden Kinostruktur viel direkter vor: «Wir müssen nicht darauf warten, bis die Leute unsere Filme schauen kommen. Wir müssen mit den Filmen unter dem Arm die Leute selbst aufsuchen, und zwar dann, wenn es sie interessiert, wenn sie einen konkreten Nutzen daraus ziehen können, etwa bei Streiks in Fabriken oder Schulen, wo über eine bestimmte Situation diskutiert wird, die man im Film wiederfindet.» Die Konzeption liegt also darin, nicht auf weite Sicht ein Programm aufzustellen, sondern punktuell Filme dort vorzuführen, wo sie optimal verarbeitet werden können. Kein Film soll anonym an einen Operateur gesandt werden, der die Sache dann einfach herunterkurbelt, sondern jeder Streifen wird von Leuten begleitet, die die Zuschauer in einer Diskussion anleiten, sich Gedanken über das Gesehene zu machen. So verliert der Film seinen blossen Konsumcharakter und wird ein Mittel zur Reflexion.

Diese ideale Vorstellung ist natürlich mit einer ungeheuren Arbeit verbunden. Sie wird geleistet von den Mitgliedern des «Collettivo» selbst, das auch schon einen eigenen Film gemacht hat: einen unterhaltenden Zeichentrickfilm über die Ausbeutung des Menschen, dargestellt in klaren und suggestiven Symbolen («I Totem»). Die meisten Filme des «Collettivo» sind politischen Inhalts oder soziologische Dokumentationen.

Das «Collettivo Cinema Militante» fasst das Medium Film ähnlich auf, wie es Cesare Zavattini im Zusammenhang mit seinen «Cinegiornali Liberi» (Freie Filmzeitungen) definiert hat: als Mittel zum Zweck. Ein Film soll nicht als «Kunstobjekt» zum Genuss vorgeführt werden, sondern vielmehr als Brücke zu einem Publikum dienen, das durch ihn konkret angeregt wird.

Robert Schär

SPIELFILM IM FERNSEHEN

21. Oktober, 20.50 Uhr, DSF

Un million dans un billard

«Diamantenbillard», ein französischer Spielfilm von Niklaus Gessner

Die Geschichte erzählt in munterer Unterhaltung von einem Verbrechen, das sich lohnt: von einem Diebstahl, bei dem nur eine Diebesbande und die Versicherung zu Schaden kommen. Der Regisseur sagt dazu: «Warum ich diese Geschichte schrieb? Weil es meine eigene ist oder, besser, mein Wunschtraum. Und weil es auch Ihre Geschichte und Ihr Wunschtraum ist – der kleine verbotene Traum jedermanns.» Ein junger Springinsfeld, Bankangestellter, jedoch der Biederkeit überdrüssig, träumt davon, eine kleine Bank auszurauben. Bald plant er mit Umsicht den Raub. Ein Zufall in der Gestalt einer attraktiven jungen Dame kommt