

Plädoyer für eine Schweizer Filmschule

Autor(en): **Egger, Hans Heinrich**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Rote Revue : sozialistische Monatsschrift**

Band (Jahr): **43 (1964)**

Heft 10

PDF erstellt am: **23.04.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-337574>

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.

Plädoyer für eine Schweizer Filmschule

Wenn man die Geschichte des schweizerischen Filmschaffens aufmerksam verfolgt, so stellt man fest, daß in gewissen Zeitabständen unser einheimisches Filmschaffen immer wieder von Krisen erschüttert wird, die ein Weiterbestehen des Schweizer Films jedesmal ernstlich in Frage stellen. Wir sind der Meinung, daß für diese Krisen auch andere als nur wirtschaftliche Ursachen verantwortlich sind.

Eine dieser Ursachen ist bestimmt im Umstand zu suchen, daß die Verantwortlichen unserer Filmwirtschaft versagt haben. Sie haben keine Visionen mehr und kein Vorstellungsvermögen dafür, wie ein Film – und eben der Schweizer Film im besonderen – aussehen soll.

Die Spielfilmproduktion der letzten paar Jahre dürfte diese Feststellungen zur Genüge beweisen. Wir geben damit offen zu, daß es unsere verantwortlichen Filmschöpfer ihren Kritikern leicht, sehr oft allzu leicht, gemacht haben, denn nie war der geistige Rang des Schweizer Films niedriger als in den letzten Jahren.

Eine weitere Ursache, wenn nicht sogar die wichtigste, erblicken wir darin, daß es unsere Filmwirtschaft versäumt hat, den Problemen der Berufs- und Nachwuchsschulung die Aufmerksamkeit zu schenken, die diese dringend erforderten.

Wo steht, so fragen wir weiter, das einheimische Dokumentarfilmschaffen heute? Cavalcanti, einer der großen Dokumentarfilmschaffenden unserer Zeit, antwortete auf die Frage, welches Ziel die Herstellung von Dokumentarfilmen zu verfolgen habe: «Man sollte dem Publikum eine bestimmte Zusammenstellung allgemeiner Ideen zeigen, die Zuschauer in die Kreise der staatsbürgerlichen Erziehung einführen, sie an den ökonomischen und sozialen Fragen teilnehmen lassen. Die Probleme der Hygiene, der Landwirtschaft und Tausende anderer Themen warten, Themen, die genau so faszinierend und dramatisch sein können wie zum Beispiel Ehebruch, ein Kriminalroman oder der Nationalismus. Wenn man den Film auf die Gleise des Theaters oder des Romans lenkt, dann heißt das, daß man nicht weiß, über welche gewaltigen Ausdrucksmittel wir heute verfügen.»

Vereinzelte Erfolge an ausländischen Veranstaltungen vermögen nicht über die Bedeutungslosigkeit hinwegzutäuschen, die unser Dokumentarfilmschaffen zurzeit auszeichnet. Wir müssen vor allen Dingen die betrübliche Feststellung machen, daß das freie, vom Auftraggeber nicht beeinflusste Dokumentarfilmwerk praktisch überhaupt nicht mehr existiert.

In diesem Zusammenhang müssen wir auch feststellen, daß es leider unser Fernsehen bis zum heutigen Tage nicht verstanden hat, gerade diese

Sparte unseres einheimischen Filmschaffens entsprechend zu berücksichtigen und zu fördern. Dabei ist die Television heute zum geeigneten Vermittler solcher Filmarten geworden.

Von wenigen, an einer einzigen Hand abzuzählenden Ausnahmen abgesehen, werden bei uns heute nur noch sogenannte Auftragsfilme hergestellt. Viele dieser Filme kann man jedoch beim besten Willen nicht als Dokumentarfilme bezeichnen. Über das Wesen eines Dokumentarfilmes sagt zum Beispiel der bekannte englische Dokumentarist John Grierson – der das hervorragende «National Film Board of Canada» geschaffen hat – aus: «Wir müssen in der Lage sein, eine Kinematographie zu schaffen, die eine bewußte und kritische Interpretation der Wirklichkeit erlaubt. Der wirkliche Dokumentarfilm hat erzieherischen Wert, weil er nicht nur Spiegel, den man der Gesellschaft vorhalten möchte, sondern auch Meißel ist, mit dem man die Gesellschaft formen muß.»

Für den Dokumentarfilmschaffenden ist diese Feststellung deshalb von besonderer Bedeutung, weil seine Arbeit von ihm einen scharfen Blick für die Umwelt verlangt, eine strenge Auswahl der Fakten und Erscheinungsformen erfordert, die dann von ihm in der bildhaften Publizistik des Filmes ihre philosophische Begründung und ihre künstlerische Verallgemeinerung erfahren müssen.

Wir erinnern daran, daß der erste Schweizer Film, dem man das Prädikat eines Dokumentarfilms zuerkennen muß, der Film «Frauennot – Frauenglück» war, der im Jahre 1930 unter der künstlerischen Leitung des schon zu jener Zeit weltberühmten russischen Regisseurs S. M. Eisenstein entstand. Das Verdienst des damaligen Direktors der Praesens-Film, Lazar Wechsler, beste ausländische Kräfte für die Realisierung dieses Films heranzuziehen, kann nicht hoch genug gewertet werden. Der künstlerische Impuls, der von diesem Werk ausging, hat während vieler Jahre das Gesicht des schweizerischen Dokumentarfilms entscheidend – und durchaus nicht zu seinem Nachteil – mitbestimmt.

Wir dürfen auch nicht vergessen, daß vom Dokumentarfilmschaffen stets wichtige künstlerische Impulse ausgehen, die ihren Niederschlag bei der Arbeit an Spielfilmen finden. Zudem ist der Dokumentarfilm normalerweise das gegebene Versuchsfeld für diejenigen Filmschaffenden, deren Ziel der Spielfilm ist. Dadurch, daß unser Dokumentarfilmschaffen zur Bedeutungslosigkeit herabgesunken ist, können von hier aus auch keine Impulse mehr an unseren Spielfilm gehen.

Unter diesen Gesichtspunkten betrachtet, erscheint uns das Malaise um den Schweizer Film nicht mehr so «geheimnisvoll», denn sobald wir nämlich den Mut zur Realität finden, sobald der Schweizer nicht mehr nur

biedere, der Dämonie des Lebens sich verschließende «Optimismus-Propaganda» im Film treiben will, sobald er endlich anerkennt, daß überall dort, wo menschliches Leben ist, auch entsprechende Probleme vorhanden sind, so liegen die Filmstoffe auf der Straße.

Und um derartige Stoffe zu realisieren, brauchen wir keine Studioanlagen, die Millionen von Franken kosten – wir brauchen Filmschaffende, die die Probleme sehen und sie filmisch zur Darstellung bringen können.

Wenn aber gewisse Kreise bei uns glauben, daß allein mit dem Bau eines Studios für die Spielfilmproduktion auch die vielfältigen Probleme des Schweizer Filmschaffens gelöst werden, so müssen wir diesem allzu durchsichtigen Zwecken dienenden Optimismus mit aller Schärfe widersprechen. Die unrealistischen Hoffnungen dieser Leute, daß spätestens mit der Inbetriebnahme des Studios auch eine neue Ära des Schweizer Films anhebe, ist mindestens so lange illusorisch, als den viel wichtigeren Fragen einer beruflichen Aus- und Weiterbildung unserer Filmschaffenden nicht größte Aufmerksamkeit geschenkt wird. Um Irrtümern von vornherein zu begegnen, sei darauf hingewiesen, daß in den Atelierbetrieben der ganzen Welt nur ausgesuchte Fachleute an der Arbeit sind und es nicht üblich ist, sich mit der Grundausbildung von Filmschaffenden zu befassen. Es gibt in den Studios also keine Lehrlinge.

Technisch einwandfreie Filme herzustellen, ist heute kein Problem mehr. Neben der Beschaffung der dazu immer noch notwendigen finanziellen Mittel ist es aber in erster Linie eine Frage des Intellektes des Filmschaffenden, der die Probleme in den richtigen Zusammenhängen erkennen und die filmischen Mittel beherrschen muß, um zu einer das Publikum überzeugenden Aussage zu gelangen. Ausländische Filme dieser Art haben die Gültigkeit dieser Theorie sowohl mit ihrem künstlerischen als auch finanziellen Erfolg bewiesen.

Das schweizerische Gegenbeispiel dafür liegt auch vor. Vor etlicher Zeit versuchten junge Leute, zwei Filme zu schaffen, die es uns heute erlauben, gewisse Schlüsse zu ziehen. Die Filme hießen «Seelische Grausamkeit» und «Rosen auf Pump». Beide Filme waren sowohl in filmkünstlerischer Hinsicht Fehlleistungen als auch vom geschäftlichen Standpunkt aus Mißerfolge. Diese beiden Filme haben jedoch den Beweis dafür erbracht, daß erstens der Wille, einen «andersartigen» Film zu schaffen, nicht genügt, wenn die theoretischen und praktischen Voraussetzungen der daran Beteiligten ungenügend sind. Obwohl die an diesen Filmen beteiligten jungen Filmschaffenden bereits über etliche Jahre Assistenten-Erfahrungen verfügten, zeigte sich zweitens mit aller nur wünschenswerten Deutlichkeit, daß die Methode der Ausbildung von Filmschaffenden allein durch die

Praxis, wie sie bisher von den Produzenten betrieben wurde, absolut ungenügend ist. Diese als mittelalterlich zu bezeichnende Ausbildungsmethode der praktischen Berufslehre bei einem erfahrenen Meister vermag ohne Zweifel in bestimmten einzelnen Fällen gute Ergebnisse zu zeitigen; doch hängt alles von äußeren glücklichen Umständen ab, wobei ein entscheidender Faktor das Wohlwollen des Filmregisseurs, des Kameramannes und nicht zuletzt auch des Filmproduzenten ist.

Die bisherige Praxis unserer Filmproduzenten, angehende Filmschaffende auf diese Art auszubilden und sie alsdann auf vermeintlich sichere Rezepte festzulegen, ist so endgültig gescheitert, daß nun der hoffnungsvolle Versuch wohl gewagt werden kann, nach andern Methoden der Ausbildung unserer Filmschaffenden Umschau zu halten.

Die künstlerische Stagnation und die ökonomischen Mißerfolge unserer Filmproduktion der letzten Jahre geschehen in einer Zeit, in der in vielen Ländern – mit Ausnahme des deutschen Sprachgebietes – der Film einen neuartigen und politischen Rang erhält. Diese Länder, die uns neue und interessante Filme vermitteln, verfügen aber ausnahmslos über *Filmhochschulen*, in denen die Nachwuchskräfte für Film und Fernsehen systematisch herangebildet werden. Die filmischen Neuentwicklungen in diesen Ländern haben sich zum Teil allerdings außerhalb dieser Filmschulen ergeben. Aber, und das ist das Entscheidende: diese Filmschulen haben mittelbar dazu beigetragen, daß diese Neuentwicklungen überhaupt erst beginnen konnten. Ein heute international anerkannter junger Regisseur, Absolvent einer dieser Filmhochschulen, erklärte: «Die Filmschule ist der einzige Weg zum Film, weil man dort Filme drehen kann. Und das ist entscheidend. Die Filme können schlecht sein, aber ihre Analyse und das Bewußtsein, daß man etwas verkehrt gemacht hat, sind notwendig.»

Hervorzuheben wäre noch ein weiteres Moment, nämlich daß das Film-schulwesen das jüngste Gebiet der Kunstausbildung ist, und es hat bis auf den heutigen Tag in aller Welt mit beträchtlichen Schwierigkeiten zu ringen. Die Filmschulen der ganzen Welt befinden sich in einer ständigen Fermentation, mit Änderungen und Vervollkommnungen, von denen selbst die ältesten unter ihnen nicht verschont bleiben. Doch hat diese Fermentation etwas von der Gärung an sich, welche das Wachstum begünstigt, weil sie Experimente und künstlerische Initiativen sowohl der Pädagogen als auch der Studenten fördert. Dank dieser Entwicklung ist jede Filmschule nicht nur eine Lehrstätte, sondern ein Zentrum des künstlerischen Denkens und Schaffens, ein kultureller Mittelpunkt, dessen Einflüsse auf die gesamte Kinematographie offenkundig sind.

Wenn wir nun im folgenden unsere Vorschläge zum Aufbau einer *Ausbildungsstätte für Film- und Fernsehschaffende* entwickeln, so haben wir uns dabei bewußt an das ausländische Beispiel der Filmhochschulen gehalten. Wir sind der Ansicht, daß das Arbeits- und Ausbildungssystem dieser Schulen das einzig richtige ist, um junge Film- und Fernsehschaffende auszubilden.

Auf Grund verschiedener Bestimmungen des *Filmgesetzes* leistet der Bund Beiträge zur Förderung der einheimischen Filmproduktion. Diese Beiträge sind jedoch hinsichtlich ihrer stimulierenden Wirkung auf die künstlerische Entwicklung des Filmschaffens nicht zu überschätzen. Wir glauben nicht, daß die Filmproduktion nun dank den ihr vermehrt zufließenden Mitteln entweder großzügig das filmische Experiment fördern oder ihre Produktionsmethoden entscheidend ändern werden. Beides Faktoren, die für eine künstlerische Entwicklung des Filmschaffens von eminenter Bedeutung sind.

Wir glauben nicht, daß es in der Absicht des Gesetzgebers liegt, auf der einen Seite Produktionsbeihilfen und andere Beiträge an die Filmwirtschaft auszuschütten, die filmkulturelle Erziehung großzügig zu fördern und auf der andern Seite dem wichtigsten Problem, nämlich dem der beruflichen Aus- und Weiterbildung der Filmschaffenden selbst, seine Unterstützung zu versagen.

Der Aufbauplan einer schweizerischen Filmschule

Das Ziel jeder bewußt geleiteten Filmschulung in der Schweiz muß einerseits darin bestehen, die Ausbildung der begabten Kräfte durch eine intensive Schulung zu fördern und diesen Film- und Fernsehschaffenden dann die größtmögliche Chance zu geben, einen Arbeitsplatz zu finden. Andererseits müssen wir den bereits in der Praxis stehenden Film- und Fernsehschaffenden die Möglichkeit geben, ihr Wissen um filmkünstlerische Gestaltungsprobleme in Theorie und Praxis zu erweitern. Dabei werden wir uns hinsichtlich der Arbeitsmethoden an die Praxis halten, die an den bestehenden ausländischen Filmschulen mit Erfolg angewandt werden.

Für die Organisation und die Durchführung dieser Aufgaben wird das Syndikat der Schweizerischen Filmschaffenden mit an der Förderung des schweizerischen Filmschaffens interessierten Organisationen zusammenarbeiten.

Was die praktische Durchführung des Arbeitsprogrammes betrifft, so beabsichtigen wir, uns die temporäre Mitarbeit von Dozenten ausländischer Filmhochschulen zu sichern und in- und ausländische Filmfachleute als Referenten für die Arbeitskurse und als Leiter des Experimentalstudios zu gewinnen.

Das Arbeitspensum wird in drei Arbeitsgruppen aufgeteilt:

I. Film-Arbeitskurse

Diese Kurse dienen in erster Linie der beruflichen Aus- und Weiterbildung auf dem Gebiete der Theorie des Films; künstlerische und technische Fragen werden im Hinblick auf ihre Bedeutung für das Filmschaffen erörtert werden. Die Arbeit in diesen Kursen wird in erster Linie auf eine künstlerische Neubelebung des Dokumentarfilmschaffens ausgerichtet. Prinzipiell wird es sich hier darum handeln, die Grundlagen und die Methoden für alle Arten von Reportagetypen des Films herauszuarbeiten; das, was literarisch das Sachbuch ist, soll hier für den Film erarbeitet werden.

II. Experimentalstudio-Betrieb

In den Arbeiten des Experimentalstudios finden wir das natürliche Experimentierfeld des Films, wie es an verschiedenen Filmschulen des Auslandes mit Erfolg entwickelt worden ist. Die Arbeitsgebiete umfassen sowohl den Dokumentar- und experimentellen Kurzfilm als auch den Kurzspielfilm und Übergansformen zum Fernseh- und Kinospielfilm.

Das Experimentalstudio hat zwei verschiedene Aufgaben zu erfüllen:

Einmal soll hier den Absolventen der Arbeitskurse die Möglichkeit gegeben werden, ihr erworbenes theoretisches Wissen in der Praxis in die Materie Film umzusetzen.

Die Teilnehmer an den Arbeiten des Experimentalstudios werden sorgfältig auszuwählen sein, sie haben sich einer eingehenden Prüfung über ihre filmtheoretischen Kenntnisse zu unterziehen und den Nachweis zu erbringen, daß sie zur Arbeit auf einem filmkünstlerischen Gebiet befähigt sind.

Die durchzuführenden filmischen Experimente und Lehrstücke werden weder im «luftleeren Raum» noch als künstlerisch-ästhetische «Spielereien» betrieben: allen diesen Arbeiten liegt ein Ausbildungssystem zugrunde – wir werden es von den bestehenden Filmschulen übernehmen –, das darauf ausgerichtet ist, das «Film-machen» als einen künstlerischen Schöpfungsakt zu erlernen.

Das Experimentalstudio konzentriert sich dabei im wesentlichen auf einfache, klar und leicht zu realisierende Themen, die als Übungsfilme nicht zur öffentlichen Vorführung bestimmt, sondern als Arbeitsanalysen ausgewertet werden. Diese Investitionen haben zwar keinen momentanen wirtschaftlichen Nutzeffekt, sind jedoch von großer Bedeutung für die künstlerische Entwicklung des Filmschaffenden.

Das Experimentalstudio soll aber auch – und das ist die zweite und unmittelbar konkrete Ergebnisse erzielende Funktion des Studios – denjenigen

Film- und Fernsehschaffenden zugänglich sein, die durch ihre bisherigen Arbeiten gezeigt haben, daß sie zu einer filmschöpferischen Tätigkeit fähig sind. Hier sollen sie die Möglichkeit haben, im Rahmen der dem Experimentalstudio zur Verfügung stehenden Mittel Kurz- und Experimentalfilme zu drehen, die sie innerhalb eines normalen Produktionsbetriebes nicht realisieren können. Es erscheint uns außerordentlich wichtig zu sein, daß im Rahmen des durch das Experimentalstudio gezogenen Kreises Diskussions- und Arbeitsgruppen gebildet werden, die sich allmählich zu einem Zentrum künstlerischen Denkens und Schaffens entwickeln und so zu einem kulturellen Mittelpunkt werden, von dem aus dem filmkünstlerischen Schaffen neue Impulse vermittelt werden können. Wir sehen hier zum Beispiel auch eine mögliche Zusammenarbeit mit den Bühnenstudios: junge Schauspieler hätten hier die Gelegenheit, vor der Kamera zu agieren und die Filmschaffenden ihrerseits die Möglichkeit, mit Schauspielern zu arbeiten.

Die von diesen verschiedenen Arbeitsgruppen hergestellten Filme sollen nach Möglichkeit den Weg in den normalen Verleih – als Beiprogramm – oder ins Fernsehen finden und mit ihrem Erlös dazu beitragen, dem Studio die Weiterführung ähnlicher Arbeiten zu erleichtern.

III. Film-Vorführungszyklen

Wenn man sich vorstellt, daß ein Absolvent einer Filmhochschule während der Dauer seines Studiums sich ungefähr 600 bis 700 Filme ansieht und die wesentlichsten von ihnen, die zur Filmgeschichte gehören, analysieren muß, so erkennt man die Bedeutung solcher Vorführungszyklen.

Das Programm dieser Vorführungen steht demzufolge in einem engen Zusammenhang mit der theoretischen und praktischen Arbeit der unter I und II aufgeführten Tätigkeit wie auch mit den Aufgaben filmkultureller Organisationen.

Sergei M. Eisenstein, der Regisseur des ersten schweizerischen Dokumentarfilms, sagte einmal: «Die Aussichten der Möglichkeiten des Films sind unbegrenzt. Ich bin überzeugt davon, daß wir erst am Anfang dieser Möglichkeiten stehen.» Dieser Ausspruch hat auch heute noch – und im besonderen für das einheimische Filmschaffen – seine Gültigkeit. Die Krise in unserem Filmschaffen ist keine Krise des Films an sich genauso wenig wie in andern Ländern –; sie bestätigt, daß die Filmwirtschaft, welche bis heute den Film nur als Geschäft und nicht auch als künstlerisches Ausdrucksmittel unserer Zeit begriffen hat, von der bisherigen Praxis abkommen und umdenken muß. Eine Änderung dieser Situation erreichen wir aber nicht, indem wir Preisausschreiben zur Erlangung von originalen Filmstoffen veranstalten, sondern in erster Linie durch eine konsequent geführte Ausbildung der Filmschaffenden selbst. Die Heranbildung

einer neuen Generation von Filmschaffenden kann heute aber nur auf dem Weg über eine bewußt geführte Filmschulung erreicht werden.

Schaffen wir also heute die Voraussetzungen für den Schweizer Film von morgen.

Die «Rote Revue» ist ein Diskussionsorgan, und die Autoren der in ihr erscheinenden Aufsätze können daher in dem Rahmen, der durch Demokratie und Sozialismus abgesteckt ist, jede – auch unorthodoxe – ehrliche Überzeugung aussprechen.

Die logische Folge der Meinungsfreiheit in den Spalten der «Roten Revue» ist, daß die in ihr vertretenen Auffassungen nicht notwendigerweise mit denen der Redaktion übereinstimmen und keinesfalls als die offizielle Ansicht der SPS anzusehen sind.

Dies möge bei der Lektüre des nachfolgenden Artikels berücksichtigt werden.

Die Redaktion

RUDOLF GIOVANOLI

Ein Augenschein in Westdeutschland

Meinem Vater zugeeignet

Karl Marx ist bekanntlich tot. Mausestot. Und mit ihm ist – so wird uns wenigstens versichert – auch seine Lehre hinfällig geworden. Von Sozialethik ist nun viel die Rede, von Versöhnung, von sozialer Partnerschaft, ja sogar von einer Wohlstandsgesellschaft. Ein Heer von Soziologen und Publizisten wird aufgeboten, um wissenschaftlich und also bündig nachzuweisen, daß die kapitalistische Ordnung den Klassengegensatz überwunden und daß sich die Gesetze des Materialismus als unrichtig herausgestellt hätten. Das Marktangebot sei groß wie nie zuvor, der Konsum laufe auf höchsten Touren, die Verelendung sei längst beseitigt; kurz: der arbeitende Mensch könne sich heute ungehindert entfalten, und überhaupt sei die These von der Entfremdung in keiner Weise mehr haltbar.

Es ist ein glänzendes Bild, das da von den Managern kapitalistischer Machtfülle entworfen wird. Bloß hin und wieder finden sich graue Flecken drin; etwa dann, wenn von sozialen Unruhen in Notstandsgebieten der USA zu lesen ist, von Hungermärschen in Chicago und so weiter¹. Gelegentlich

¹ Siehe Tageszeitungen um den 22. Februar 1964, z. B. «Süddeutsche Zeitung» Nr. 46 oder auch «Die Zeit» Nr. 9 vom 28. Februar 1964 usw.