

CINEMA



Einstellungen

Gegen das verordnete Schweigen

CINEMA

Nummer/numéro 2/1978

Inv.-Nr.: Z: CCH 1978/2
Kat. 29.10.97 9459

Einstellungen

« Deutschland im Herbst »

Schweizer Filme

Filmwissenschaft
Universität Zürich

Revue trimestrielle
Mai/mai 1978
Vierteljahresschrift

Titelbild: « Deutschland im Herbst »

CINEMA

Unabhängige schweizerische Filmzeitschrift
Revue cinématographique indépendante suisse

24. Jahrgang/année — Nummer/numéro 2/78

Erscheint vierteljährlich/publication trimestrielle

Herausgeber/Editeur

Arbeitsgemeinschaft CINEMA/Groupe de travail CINEMA

Redaktionskommission

Hans M. Eichenlaub, Bernhard Giger (Bern), Jörg Huber, Martin Schaub (Zürich).

Ständige Mitarbeiter

Martin E. Girod (Basel), Werner Jehle (Basel), Alex E. Pfingsttag (Fribourg), Karl Saurer (Köln), Alexander J. Seiler (Zürich), Claude Vallon (Lausanne), Verena Zimmermann (Basel).

Mitarbeiter dieser Nummer

Rainer Werner Fassbinder, Bernhard Giger, Hans W. Grieder, Jörg Huber, Peter W. Jansen, Werner Jehle, Alexander Kluge, Karl Saurer, Martin Schaub.

Für die Texte haften nur die Autoren.

Les textes n'engagent que les auteurs.

©Copyright bei den Autoren/Réserve aux auteurs.

Preis/Prix

Einzelnummer/le numéro sfr. 5.— (Ausland/étranger sfr. 6.—)

Jahresabonnement/abonnement annuel: 4 Nummern/numéros
sfr. 15.— (Ausland/étranger sfr. 18.—).

Bestellungen/Commandes

Arbeitsgemeinschaft CINEMA, Postfach 1049, CH-8022 Zürich.

Postcheckkonto/Compte de chèques postaux

Arbeitsgemeinschaft Cinema, 80 - 40 664, Zürich.

Auslieferung in der BR Deutschland

Fosco Dubini, Lochnerstrasse 17, D-5000 Köln 1.

Druck/Imprimeur

Ganguin et Laubscher S. A., CH-1820 Montreux.

Redaktionsschluss dieser Nummer/Mise sous presse

1. April/avril 1978.

Die « Gesellschaft Schweizer Film » ist kollektiv auf CINEMA abonniert.

Editorial

Mit Film auf verordnetes Schweigen reagieren

*« Der Baader, die Ensslin, der Raspe,
Die Alchimisten der Revolution.
Ich glaube, sie haben Beides — sich selbst
und sie wurden so weit gebracht.
Verzweifelt an sich
verzweifelt an uns —
Und haben den letzten schwarzen
Schritt zu Dritt sehr alleine gemacht. »* (Biermann)

Dieses Heft ist in zwei Teile gegliedert. Im ersten diskutieren wir den Film « Deutschland im Herbst », eine Gemeinschaftsarbeit der deutschen Filmemacher Alf Brustellin, Rainer Werner Fassbinder, Alexander Kluge, Edgar Reitz, Katja Rupé, Hans Peter Cloos, Volker Schlöndorff und Bernhard Sinkel. Die Produktion übernahm (mit andern Beteiligten) der Filmverlag der Autoren in München. An den diesjährigen Filmfestspielen Berlin erlebte der Film seine Uraufführung. « Deutschland im Herbst » fasst die Versuche von verschiedenen Filmautoren zusammen, spontan auf die politischen Geschehen im Oktober 1977 in Deutschland zu reagieren. In Anlehnung an Heinrich Heines Zeitgemälde von 1843 « Deutschland, ein Wintermärchen » gibt der zweieinhalbstündige Film einen Bericht vom deutschen Klima nach der Entführung Hanns Martin Schleyers am 5. September 77. Er knüpft an die Ereignisse der Geiselnbefreiung von Mogadischu am 18. Oktober 77, des dreifachen Selbstmords der Terroristen Andreas Baader, Gudrun Ensslin und Jan Carl Raspe am selben Tag und der Beerdigung der drei Terroristen und des ermordeten Schleyer an.

Im zweiten Teil des Heftes besprechen wir einige der wichtigsten Schweizer Filme, die an den diesjährigen Solothurner-Filmtagen gezeigt wurden.

CINEMA 2/78 soll aber mehr darstellen, als eine Reihe loser Filmkritiken. Die Filmzeitschrift CINEMA hat sich einer gewissen thematischen Interesseorientierung verpflichtet: 1/77 behandelte den politischen Dokumentarfilm und Probleme des Interventionsfilms; 2/77 Fragen der Zensur und Selbstzensur; 3/77 Filme zum Thema der Gewalt und die Rolle der Miss-handelten; 4/77 Probleme der Video-Arbeit und 1/78 des alternativen Filmwesens. Wir versuchen den Film in seinem Realitätsbezug und seiner Funktionsbestimmung zu reflektieren und ihn in dem dadurch bestimmten Bezugsrahmen zu befragen. Die vorliegende CINEMA-Nummer führt dieses Erkenntnisinteresse weiter: Als übergeordnete Fragestellung darf hier, sehr allgemein formuliert, gelten: Wie reagieren Filmemacher auf ihre, d.h. unsere, politische Wirklichkeit? Sowohl das deutsche Beispiel, wie die Schweizer Filme sind Produkte einer bestimmten politischen und kulturellen Lebens-situation, einer Situation, die mehr oder weniger direkt, mehr oder weniger bewusst, in die Filme eingeht.



Ueber dem europäischen Alltag hängt düster das Damoklesschwert des Terrors. Staatliche Schutzmassnahmen gegen diese Bedrohung schnüren dem alltäglichen Leben die Brust ein, verstopfen Ohren und Mund des « mündigen Staatsbürgers », verdecken seine Augen und würgen ihm den Atem ab.

Sowohl der Terror in seinen äusserlich sichtbaren, brutalen, Formen, wie die staatlichen Gegenmassnahmen als perfekt organisiertes Netz von Verordnungen und Vorkehrungen sind Symptome eines kranken, nicht mehr funktionstüchtigen Lebenszusammenhangs. « Demokratie in der Krise » heisst die Abkürzung. Das bestehende politische, wirtschaftliche und soziale System muss, um die Krisenfolge zu verlangsamen und

den *status quo* zu bewahren Massnahmen verschiedenster Art ergreifen, die eine kritische Oeffentlichkeit verhindern. Die eingeübten Formen und überlieferten Agenturen der Disziplinierung genügen nicht mehr. Ideologie wird verordnet, um die Risse zu kitten. Eine verzweigte, ausgeklügelte Industrie des Bewusstseins wird auf Hochtouren gebracht.

Das geschieht, grob gesehen, auf drei Ebenen: Erstens wird durch eine vollkommen *inszenierte Warenästhetik* in Arbeit, Wohnen, Bildung und Freizeit ein Zusammenhang geschaffen, der bestehende Bedürfnisse kanalisiert und scheinbefriedigt. Zweitens wird durch eine gezielt aufgebaute *Medienöffentlichkeit* eine Informationspolitik betrieben, die eine kritische Auseinandersetzung verhindert und das Bestehende erklärt, was soviel heisst, wie auftretende Widersprüche in Trugschlüssen aufzulösen versucht. Drittens wird eine wiedererwachende *Kritik* mit schnell geschaffenen Mitteln *kaltgestellt* oder *kriminallisiert*. Zum ersten Punkt braucht man nur die Augen aufzuschlagen, und man hat Beweise. Zum zweiten Punkt verweise ich etwa auf die Informationspolitik der Nachrichtensperre in der BRD, im Zusammenhang mit der Schleyer-Entführung, oder auf die sich häufenden direkten und indirekten Zensurmassnahmen in der Programmgestaltung des Fernsehens und die Weisswäsher in den Redaktionsstuben der Presseimperien. Auch zum dritten Punkt könnten unzählige Beispiele angeführt werden von Fällen, in denen das Recht auf freie Meinungsäusserung beschnitten wird. Von den Berufsverböten für Lehrer und Journalisten, von Repressionen gegen Kulturschaffende, von den offenen und versteckten Einschüchterungsversuchen gegen politisch Aktive, bis zur organisierten Verleumdung und Bspitzelung von kritisch denkenden Einzelpersonen und Gruppen im Privatleben und am Arbeitsplatz.

« Dem mangelnden bürgerlichen Interesse an substantieller, lebendiger Oeffentlichkeit entspricht ein erhebliches Bedürfnis nach einer Oeffentlichkeit, die eine gesamtgesellschaftliche Synthese darstellen soll. Es ist das Bedürfnis nach Identität.

tität, nach Darstellung der Gesellschaft als Ganzer, als « Gemeinschaft ». Eine solche Synthese kann es jedoch in einer Klassengesellschaft nicht geben, und sie hat auch innerhalb der bürgerlichen Gesellschaft bisher nicht existiert. Deshalb kann man in diesem Zusammenhang nur von Scheinöffentlichkeit sprechen. Bemerkenswert an ihr ist, dass sich auch die unterdrückten Klassen an ihr orientieren. Dabei bezeichnet das Stichwort « Schein » nicht etwas, das kraftlos wäre und durch direkte Aufklärung beseitigt werden könnte; vielmehr hat dieser Schein einen harten materiellen Kern. » ¹

Auf die kritische Praxis im Produktionsbereich, d.h. auf die Arbeit unmittelbar im materiellen Kern, kann nicht eingegangen werden. Zur Diskussion stehen hier vielmehr Fragen der davon nicht unabhängigen kulturellen Arbeit. Der Kampf gegen die Scheinöffentlichkeit überzeugt nicht, wenn die Missstände personalisiert oder mit moralischen Kategorien angegangen werden. Es gilt die Notwendigkeit der von oben verordneten Massnahmen und ihre historische Herleitung zu analysieren und ihre Funktionsbestimmung darzustellen.

Die Denker der bürgerlichen Aufklärung formulierten den Zusammenhang von Freiheit und Identität des Menschen im Begriff der Selbstbestimmung. Diese Ideale freiheitlicher Rechte werden noch heute gross geschrieben. Wie weit aber werden sie auch akzeptiert, wenn sie nicht der herrschenden Meinung entsprechen, wenn sie sich nicht in den institutionalisierten Formen äussern? Wie weit ist heute der Boden entzogen, diese Rechte wahrzunehmen?

Mutter: « Du, ich würde niemanden ermutigen zu diskutieren... »

Fassbinder: « Warum? »

Mutter: « Du — weil ich nicht weiss, was'n anderer damit macht. »

(Aus dem Gespräch zwischen Fassbinder und seiner Mutter, aus: « Deutschland im Herbst »).

¹ Oskar Negt/Alexander Kluge: Öffentlichkeit und Erfahrung, Edition Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1972.

Die Angst der Frau kann verallgemeinert werden. Die Scheinöffentlichkeit verstärkt eine persönliche Entfremdung — ein von-sich-selbst-Entferntsein —, die nicht durch die Abgabe eines Stimmzettels aufgehoben werden kann. Aus diesem Notstand muss gefragt werden: Welchen qualitativen Spielraum lässt die Gesetzgebung in ihrer Anwendung? Was für Faktoren bestimmen im Konkreten einen Entscheidungsprozess? Was für Gegenformen der politischen Teilnahme am öffentlichen Geschehen müssen entwickelt werden? Wie kann der Einzelne seine Bedürfnisse einbringen, und wie kann die politische Arbeit darüber hinaus weitergeführt werden? Dies sind Fragen, die den Filmemacher zur aktiven Stellungnahme zwingen. In seinem Handeln kann er Antworten entwerfen, indem er in seiner Arbeit die Scheinöffentlichkeit als repressiven Ordnungsfaktor entlarvt. Damit versucht er seine Arbeit und ihre Funktion im politischen Geschehen zu bestimmen: Definiert sich seine Arbeit von der Produktionsweise her oder von den Ideen, die er vertritt? Ist er Künstler als Produzent oder Hofnarr eines herrschenden Machtapparates?

Der Zugang zur Realität scheint verstellt, und die Kraft der Utopie ist geschwunden. Ratlosigkeit und Angst sind Grundstimmungen, die in Hysterie oder Gleichgültigkeit umschlagen. Der Schritt in den politisch oder wie immer motivierten Aktivismus und der Ruf nach der starken Hand sind naheliegend. Dabei werden die Möglichkeiten gekappt, sinnvoll miteinander zu verkehren: Die Kommunikationsfelder der Spontaneität und Kreativität, der Auseinandersetzung und der offenen Begegnung verwandeln sich in Einöden der Isolation oder in Minenfelder der Aggression.

Bundespräsident Walter Scheel stellt an der Schleyer-Beerdigung fest, wer « auf der menschlichen Würde auch der Terroristen besteht, (hat) die Demokratie zu Ende gedacht ». Damit verschleiert er, dass die Würde aller Menschen gar nicht hergestellt ist. Scheels abstrakter Moralismus mündet in das pathetische Bekenntnis zur Demokratie — nicht weniger abstrakt: « Wir alle bejahen den demokratischen Kampf, den

Kampf der Meinungen und Argumente. » Genau darum geht es aber nicht.

Oeffentlichkeit erscheint als ein Konzert pluralistischer Meinungen, das zu scheinbar harmonischen Akkorden abgestimmt wird. Gegenöffentlichkeit bedeutet nicht die Produktion von Meinungen, die sich mehr oder weniger leicht in das Konzert einstimmen lassen. Kulturelle Arbeit widersetzt sich der Scheinöffentlichkeit und erfüllt ihre Aufgabe der Kritik erst, indem sie Formen der Produktion und der sinnlichen Wahrnehmung schafft, die dazu beitragen, eine « lebendige, substantielle Oeffentlichkeit » herzustellen.

Angst, Passivität, und Misstrauen sind Folgen einerseits von gezielt verordneten Massnahmen, anderseits der zunehmenden Krisenanfälligkeit des Systems, die nicht überall perfekt zu vertuschen ist. Der Kulturschaffende kann dagegen durch eine vitale Produktion einen lebendigen Bezug zur Realität herbeiführen, den verstellten Blick schärfen, die subversive Kraft der Phantasie befreien, und Formen und Techniken entwickeln, die gesellschaftliche Erfahrung ermöglichen. So wie es in der alternativen Politik nicht primär darum geht, ein Ziel zu erreichen, sondern Wege zu finden, geht es in der alternativen Filmarbeit nicht darum, ein Problem zu illustrieren. Das Beispielhafte an der deutschen Gemeinschaftsproduktion etwa sehe ich in der Produktion von Wahrnehmung: Einige Filmemacher versuchten sich der vorgeprägten Sehweise zu entziehen, indem sie mit ihren Mitteln, ihre persönliche Erfahrung und ihre Sicht der politischen Geschehen des deutschen Herbsts wahrnehmen, aus der eigenen Betroffenheit.

In der sinnlichen Wahrnehmung setzt sich der Mensch mit seiner Umgebung auseinander. Er schafft damit die Möglichkeit, handelnd sich die Wirklichkeit verfügbar zu machen, d.h. sich selbst zu befreien. In diesem Zusammenhang können Kulturschaffende zur Selbstbestimmung des Individuums und zu einem sinnvollen Lebenszusammenhang beitragen — gegen die « Kultur als Massenbetrug » (Adorno), gegen die « Enteig-

nung und Reglementierung subjektiver Erfahrungsmöglichkeiten » (A. Wacker). Der Beitrag des Kulturschaffenden zu einer Gegenöffentlichkeit ist ein in der Wirkung begrenzter Beitrag zu einer Gesellschaft, die durch kritische Erfahrung und Wahrnehmung, aus ihrer objektiven Lage heraus, an der Geschichte teilhat.

Der Film leistet alternative Information und deckt Zusammenhänge auf, indem er sich der historischen, dialektischen Betrachtungsweise verpflichtet : Er entbindet die Situation der Ohnmacht und Sprachlosigkeit, ihrer verschütteten Versprechen und verborgenen Hoffnungen. Die Schüsse vom 5. September auf Schleyers Bewacher, wie die vom 18. Oktober in Stammheim zeigen, dass die Antwort auf Biermanns Frage : « Was wird bloss aus unseren Träumen... » noch aussteht.

Jörg Huber

Exil würde ich noch nicht sagen

Gespräch mit Peter W. Jansen

Am 9. Januar dieses Jahres hat Peter W. Jansen für den Südwestfunk Baden-Baden ein langes Gespräch mit Rainer Werner Fassbinder geführt. Fassbinder arbeitete — wie in seinem Beitrag zu « Deutschland im Herbst » an seinem Drehbuch zu « Berlin Alexanderplatz ». Es ist nicht neu, dass Fassbinder ein Drehbuch im Ausland schreibt; die Fremde gehört irgendwie zu seinem Arbeitsprozess; die Angaben über den Entstehungsort von Drehbüchern und Stücken könnten oft zusammengefasst werden mit dem Ausdruck « auf der Reise ». Doch Peter W. Jansen hat Fassbinder in der besonderen historischen Situation auf den « Tatort » angesprochen. Wir veröffentlichen im folgenden die einschlägigen Stellen aus einem Gespräch, das zu den offensten und besten gehört, die mit Fassbinder geführt worden sind. Peter W. Jansen danken wir für die Überlassung des Manuskripts.

*

Jansen: Es heisst oder hiess von Ihnen, Sie wollten nicht mehr in Deutschland bleiben, sondern weggehen. Vielleicht in Amerika leben und Filme drehen. Sie selbst haben sich in dieser Richtung geäussert. Sie leben jetzt in Paris, haben eine Wohnung hier, in der wir uns unterhalten. Betrachten Sie Paris als ein Art Exil, oder ist das nur ein Fluchtort für Sie, denn Sie arbeiten gegen die Voraussagen ja noch in der Bundesrepublik weiter. Sie planen sogar ein grosses Fernseh-

projekt, das verbunden ist mit einem grossen Kinofilm. Wie verträgt sich das mit der Absicht, aus Deutschland wegzugehen ?

Fassbinder : Man muss es andersrum sagen. Ich meine, dieses Projekt, von dem Sie sprechen, das ist der Grund, warum ich erstmal in Deutschland weitergearbeitet habe. Das ist « Berlin Alexanderplatz », und es ist ein Projekt, das ich auf alle Fälle in meinem Leben noch machen wollte ¹. Es hat sich eine Situation ergeben, dass jemand anderer die Rechte kaufen wollte und mir nichts anderes blieb, als zuzugreifen oder das Projekt zu verlieren. Ich hab mich letztlich dann entschlossen, es zu machen. Was Paris anbetrifft : Bin früher schon immer sehr viel hier gewesen. Ich habe mich hier wohler gefühlt als in Deutschland. Es ist nur... für mich ist es ein normaler Vorgang, dass ich jetzt hier lebe. Es ist nichts Besonderes. Exil würde ich noch nicht sagen. Vielleicht wird es das schneller, als ich denke.

Jansen : Hatte die Überlegung fortzugehen irgend etwas mit den Angriffen zu tun, denen Sie ausgesetzt waren nach der Veröffentlichung Ihres Frankfurt-Theaterstücks « Der Müll, die Stadt und der Tod ² » und nachdem bekannt worden war, dass Sie « Soll und Haben » von Gustav Freytag fürs Fernsehen verfilmen wollten ? Ich meine jene Vorwürfe, ein Antisemit zu sein bzw. Antisemitismus zu fördern — Vorwürfe, die jeder falsch finden muss, meine ich, der Sie und Ihre Arbeit kennt. Hat Sie das persönlich verletzt ?

Fassbinder : Persönlich verletzt würde ich nicht sagen, sondern mich hat das einfach in einer Art und Weise bestätigt, dass mit dem, was man macht, umgegangen wird auf eine Art und Weise, auf die man keinen Einfluss mehr hat. Es waren mehr

¹ Auf Alfred Döblins Roman « Berlin Alexanderplatz » gibt es in Fassbinders Werk einige Anspielungen. Die deutlichste : Der Held in « Faustrecht der Freiheit » (dargestellt von Fassbinder selbst) heisst Franz Biberkopf.

² Von Daniel Schmid unter dem Titel « Schatten der Engel » verfilmt ; vom Suhrkamp-Verlag nicht ausgeliefert.

Bestätigungen für Empfindungen oder Aengste, die ich ohnehin hatte. Es hat... sicherlich auch damit zu tun. Andererseits haben mich die Vorwürfe selber eher traurig gemacht, natürlich, weil... ich finde, dass ich wirklich mit allem, was ich gemacht hab, ziemlich klar gemacht habe, dass dieser Vorwurf nichts mit mir zu tun haben kann.

Jansen : Könnten Sie denn Ihre Aengste, die Sie eben erwähnten, Ihre Sorgen, was Sie dazu bringt, sich zu überlegen, ganz aus Deutschland wegzugehen, konkretisieren ? Ist es etwas Vages, oder heben Sie ganz konkrete Anlässe ?

Fassbinder : Das ist natürlich auch in erster Linie etwas Vages. Als ich dieses Interview im SPIEGEL gab vor einem halben Jahr während der « Berlinale », da war das noch vager als jetzt. Mittlerweile ist dieser berühmte Oktober gewesen, in dem Dinge passiert sind, die ich zum Beispiel vor einem halben Jahr noch nicht hätte formulieren können. Das sind Dinge gewesen, die ich fand, dass sie in der Luft liegen. Ich finde, es liegen noch mehr Sachen in der Luft, die ich nicht formulieren kann, wo ich erst, wenn sie passiert sein werden, weiss, dass es die Dinge waren, die mir Angst gemacht haben. Ich glaube, dass speziell Deutschland sich in einer Situation befindet, wo sehr vieles sehr rückläufig ist. Das heisst, ich würde sagen, dass 1945, als der Krieg zu Ende war, als das Dritte Reich zu Ende gewesen ist, dass da die Chancen, die Deutschland gehabt hätte, nicht wahrgenommen worden sind, sondern, würde ich sagen, was ich auch in der ZEIT damals geschrieben habe, dass die Strukturen letztlich und die Werte, auf denen dieser Staat, jetzt als Demokratie, beruht, im Grunde die gleichen geblieben sind. Das heisst, dass das zusammen mit einer Entwicklung nach rückwärts zu etwas führen wird, was eine Art von Staat ist, in dem ich nicht so gerne leben möchte.

Jansen : Ist das ein Schwund an Freiheit ? Fühlen Sie sich nicht mehr so frei in der Bundesrepublik ?

Fassbinder : Das würde ich so sagen, ja. Es ist ja ganz konkret einer da, ein Schwund an Freiheit, der für einige Leute ja absolut auch konkret spürbar und bemerkbar ist. Inwieweit

andere ihre Aeusserungen, in welcher Art und Weise ihre konkreten oder künstlerischen, darauf hin ausrichten, um nicht aufzufallen, ist die zweite Sache. Es ist ein Klima da, das auf so eine Egalisierung, auf so eine... tja... Egalisierung von Menschen hinausläuft. So als ganz blödsinniger, utopischer Gedanke läuft das darauf hinaus, dass alle Leute gleich aussehen, gleich angezogen sind, das Gleiche denken, sagen.

Jansen : Haben Sie denn persönlich die Erfahrung gemacht, dass Sie nicht mehr das produzieren können, nicht mehr das filmen können, nicht mehr das sagen können, was Sie vorhaben, oder ist das bei Ihnen so mehr ein vages Gefühl, dass irgendwann diese Situation eintreten müsste ?

Fassbinder : Ich hab ja nun wirklich ganz konkret mit drei Projekten, die sich mit der Wirklichkeit hier und heute auseinandersetzen sollten — auch « Soll und Haben » ist ein Projekt, das eigentlich viel mehr mit heute zu tun hat — erfahren, dass ich sie nicht machen konnte. Das ist ja nun kein Scherz, kein Witz und kein was weiss ich mehr. Das ist ja passiert. Ich bin überzeugt, dass man immer mehr mit Dingen, die mit uns und unserer Situation und dem, wie wir sie empfinden und — sagen wir's mal so rum — Künstler sind ja doch nun immer Leute, die — na, nicht immer — manchmal, die so ein bisschen hellseherisch sind oder was weiss ich ; die früher Sachen empfinden als andere Menschen — dass man damit immer mehr Schwierigkeiten haben wird, bis es soweit ist, dass man es konkret nicht mehr darf.

...

Jansen : Wenn man viele Geschichten macht, die einen überraschenden Gleichklang aufweisen mit Geschichten, die auch andere Leute betreffen, kommt man da nicht gelegentlich in die Lage, etwas zu erfinden, was fast von anderen sein könnte ?

Fassbinder : Ja natürlich ; ich würde sagen, je mehr man sich selber in Geschichten einbringt, also je ehrlicher oder — das ist auch wieder ein blödes Wort « ehrlich », weil ich das nicht beanspruchen möchte im Moment aber je ehrlicher man sich

selber in eine Geschichte einbringt, umso mehr hat diese Geschichte natürlich letztlich auch mit anderen zu tun. Unter Umständen gibt es eine Geschichte, die jemand anders gemacht haben könnte.

Jansen : Warum wollen Sie das Wort « ehrlich » auslassen ? Das ist doch ein ganz wichtiges Wort für Ihre Filme.

Fassbinder : Das ist so ein Problem, wenn ich auf der einen Seite sage, ich lebe in einer Gesellschaft, in der man nicht ehrlich sein kann, und dann sage ich wieder, ich bin ehrlich — das geht nicht. Also ich bin in dem Masse, in dem mich die Gesellschaft ehrlich sein lässt, bin ich ehrlich. Ich weiss nicht, wenn die Gesellschaft mir andere Möglichkeiten gäbe, ehrlich zu sein, wie ehrlich ich dann wäre.

Jansen : Aber Sie sind doch gar nicht angepasst. Sie passen sich doch diesem Masstab und dieser Unehrlichkeit bzw. dem Ehrlichkeitsbegriff dieser Gesellschaft nicht an.

Fassbinder : Inwieweit ich angepasst bin oder nicht angepasst bin, das bin ich noch nicht mal selbst in der Lage zu beurteilen. Ich hoffe, dass ich maximal wenig angepasst bin, oder denke, dass ich das bin, aber inwieweit ich letztlich doch angepasst bin, kann ich nicht beurteilen. Ich glaube nicht, dass man völlig unangepasst innerhalb dieser Gesellschaft überhaupt leben kann. Ich glaube, das geht nicht.

Das Theater der Spezialisten

Gespräch mit Martin Schaub

Der Vorspann von « Deutschland im Herbst » nennt viele Autorennamen, doch der Film als ganzes trägt eindeutig den Stempel von Alexander Kluge, ist wesentlich bestimmt durch die Klugesche Montagetechnik, deren Mechanismen man nicht nur aus seinen Filmen, sondern auch aus den neuesten Buchveröffentlichungen kennt. Wir haben am Tage der Uraufführung von « Deutschland im Herbst », am 3. März an den Berliner Filmfestspielen, ein Gespräch mit Alexander Kluge geführt, von dem wir im folgenden einige Passagen abdrucken. Die Fragen stellte Martin Schaub.

*

Schaub: Kann man überhaupt Schleyer, Mogadischu, die Stammheimer Selbstmorde, die Terroristenfahndung im Film so behandeln, dass das keine Ware wird, konsumierbar wie der STERN?

Kluge: Schon dadurch, dass wir ja sofort losgefahren sind mit Kameras und vollkommen andere Eindrücke eingesammelt haben als die Presse und das Fernsehen, gibt es eine Differenz. Unser Interesse war ja nicht, etwas zu wiederholen, was wir als Information schon haben; der Film ist in diesem Punkt kein besonderer Informationsträger. Wir lehnten uns auf gegen die Nachrichtensperre, auch gegen die Sprachregelung in den Medien. Man kann aus Ereignissen eine Geschichte machen; das wäre Ausbeutung der Wirklichkeit. Und man kann Ereignisse auf ihre Geschichte zurückführen; das wäre guter Film. Dieser Film hier geht im Grunde gegen das Ahistorische der Mediensprache, die alles in Momentaufnahmen zerlegt.

Also an dem Tag von Mogadischu ist eben Mogadischu ; an dem Tag der Stammheimer Selbstmorde ist eben nur gerade das aktuell, und an Weihnachten wird alles gelöscht. Und davon haben wir das Gegenteil gemacht.

...

Schaub : Wie könnte man die « breite Front » derer, die wirklich zusammengearbeitet haben für « Deutschland im Herbst », politisch definieren ?

Kluge : Schlöndorff kann man sehr klar erkennen als jemand, der sich gegen jedwede Repression engagiert. Mich kann man politisch einschätzen etwa in der Richtung von Oskar Negt und unserem gemeinsamen Buch¹. Man kann Fassbinder einschätzen als jemand, der gewissermassen eine natürliche Protesthaltung hat gegen Klischees — die er auch benützt natürlich —, und der ein diffiziles Verhältnis hat zum Staat. Brustel- lin kann man einschätzen als jemand, der sein Land sehr liebt. Er kommt aus einer Offiziersfamilie, er hat durchaus Patriotismus. Wir alle haben hier in diesem Film unter der Hand patriotisch gearbeitet, das heisst wir haben uns mit unserem Land befasst.

Schaub : Das wird ja mit dem musikalischen Motiv, dem « Deutschlandlied », gewissermassen plakatiert.

Kluge : Jawohl. Wobei wir allerdings sagen würden : Wir lieben unser Land unter der Bedingung, dass wir alles von ihm wahrnehmen dürfen, so dissonant es sein mag, soweit zurück es in der Geschichte auch liege... Also die bösen und die guten Seiten gemeinsam, die können wir verstehen und wahrnehmen. Wenn wir nur das Gute wahrnehmen sollen : das ist Propaganda, das gibt's gar nicht. Und nur das Böse... also wie im Ausland vielfach gesagt wird, wir würden hier in einem faschistischen Land leben, das stimmt ja auch nicht. Wer den Faschismus kennt, der weiss, dass das anders ist. Da hätten wir diesen Film gar nicht machen können.

¹ Oskar Negt / Alexander Kluge : Öffentlichkeit und Erfahrung ; Zur Organisation von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit, edition suhrkamp, 1972.

**SCHWEIZER
ILLUSTRIERTE**
sie+er

GP-Monza in Farbe:

**Laudas
grosser
Triumph**

SEITE 102

Die grosse Serie:

**Schule
in der
Krise**

SEITE 22

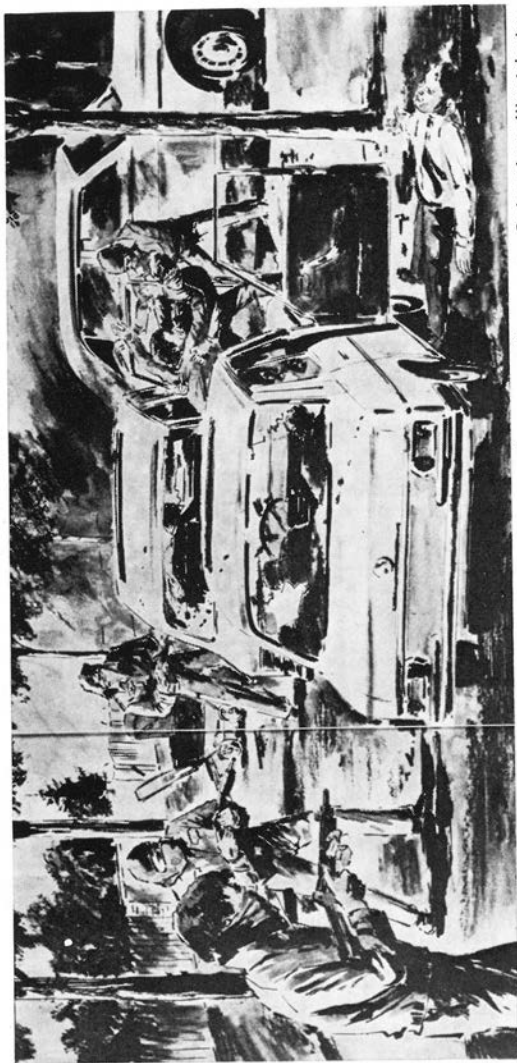
Schleyer – wer ist der Nächste?

*Hanns-Martin Schleyer,
Deutschlands «Boss der
Bosse», von seinen
Entführern in ihrem Ver-
steck fotografiert:
Ein erschütterndes Bild
— das Opfer von Hass
und wildem Fanatismus*

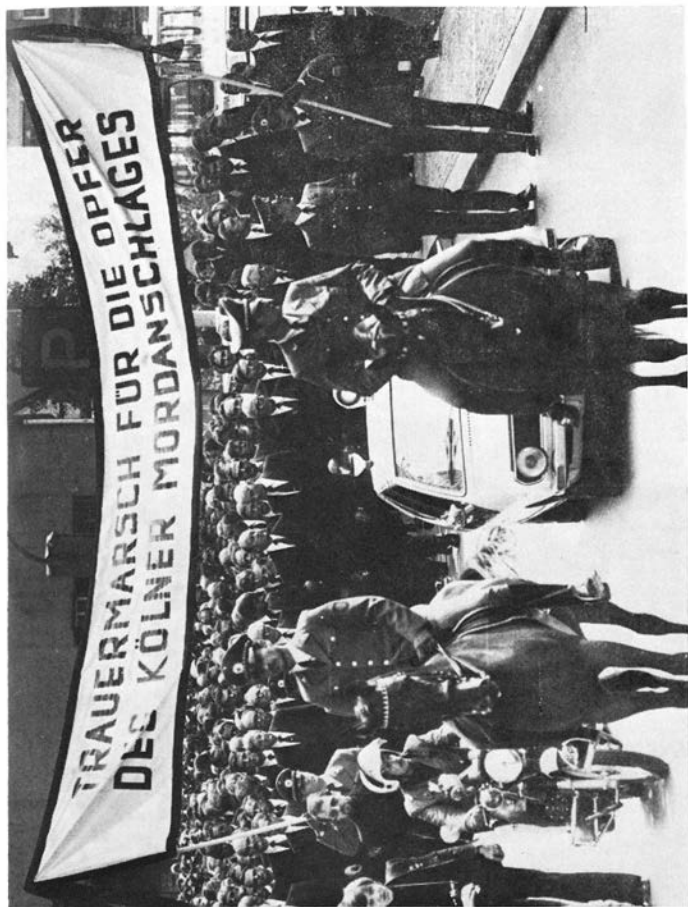


DER TERROR

Einschüchterung statt Aufklärung — Titelseite der «Schweizer Illustrierte», 12. September 1977



Für das « Bild des Jahres » kamen die Pressephotographen zu spät — aus «Schweizer Illustrierte»,
12. September 1977



Trauer um die Opfer...

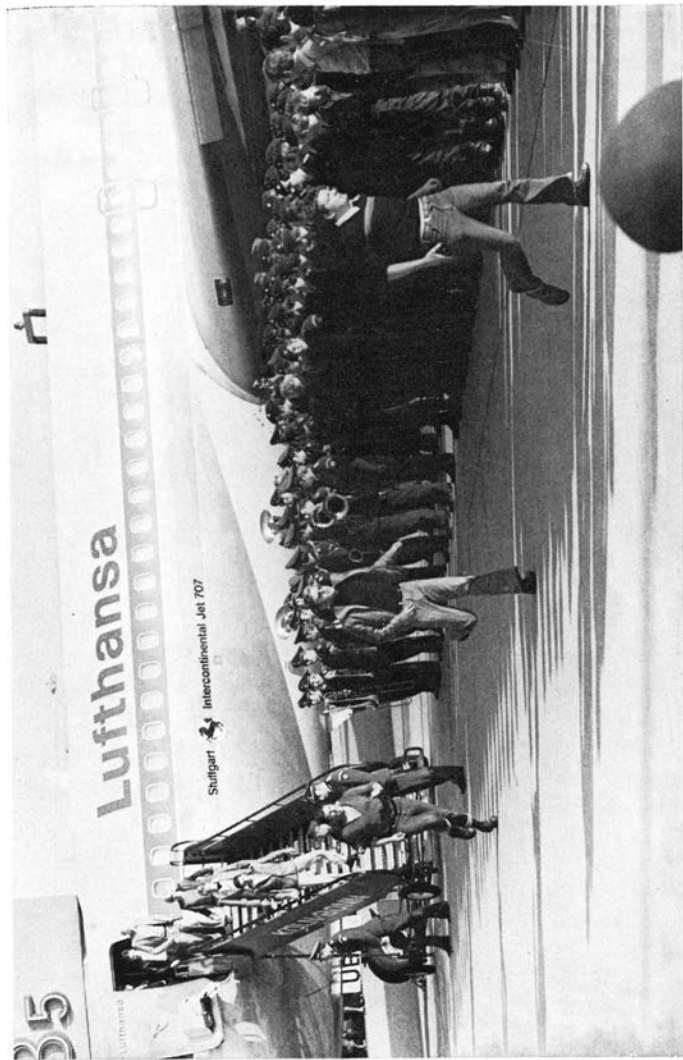
Oct. 31, 1977

New York Times War on Terrorism

THE INTERNATIONAL NEWSMAGAZINE



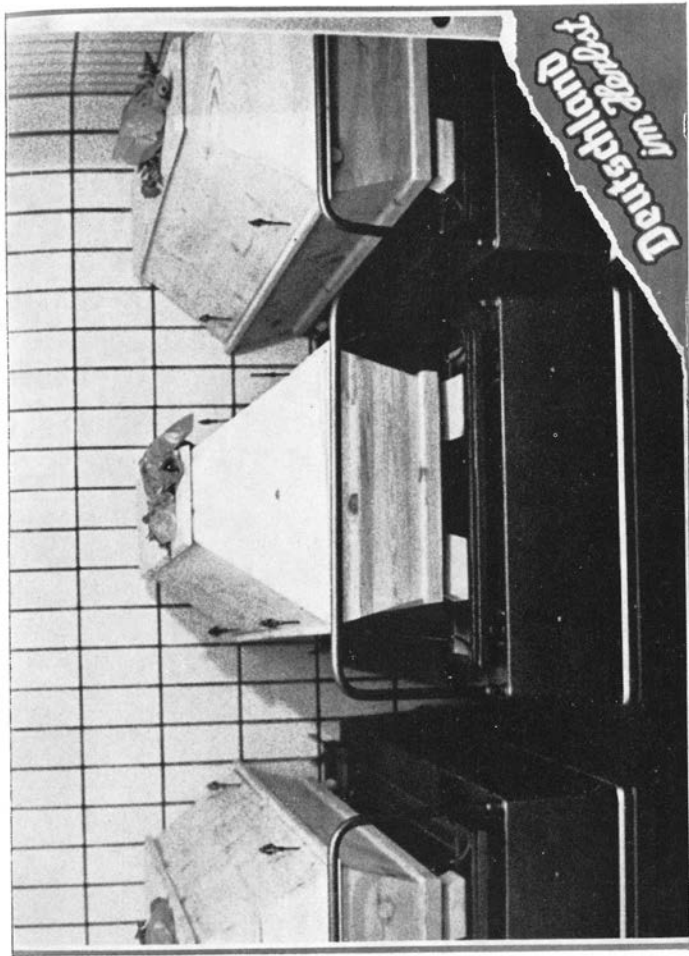
Subscription rates: \$12.00 per year in advance. Single copies: \$2.00. Payment in U.S. dollars only. Please allow 4-6 weeks for delivery of new subscriptions. Please send address changes to: New York Times, Attention: Fulfillment, 110 West 47th Street, New York, N.Y. 10036.



... Feiern für die Helden (Rückkehr der GSG 9) : Bilder ohne Hintergrund



Die zwei Begräbnisse : Staatsakt für Hanns Martin Schleyer...

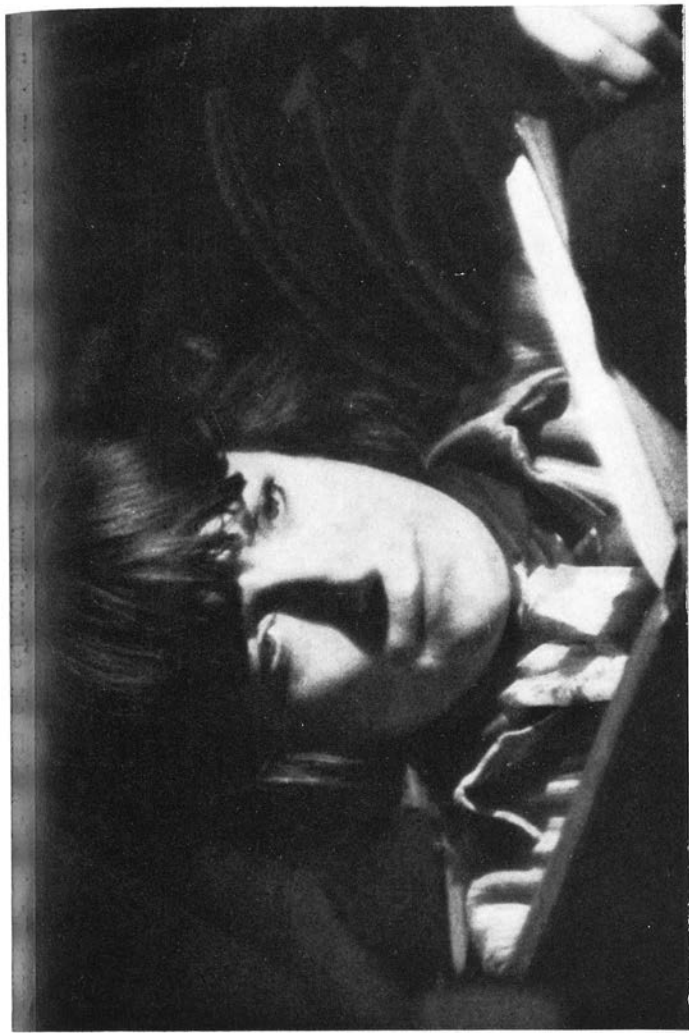


*Deutschland
im Herbst*

... die Säрге von Baader, Ensslin und Raspe (aus « Deutschland im Herbst »)



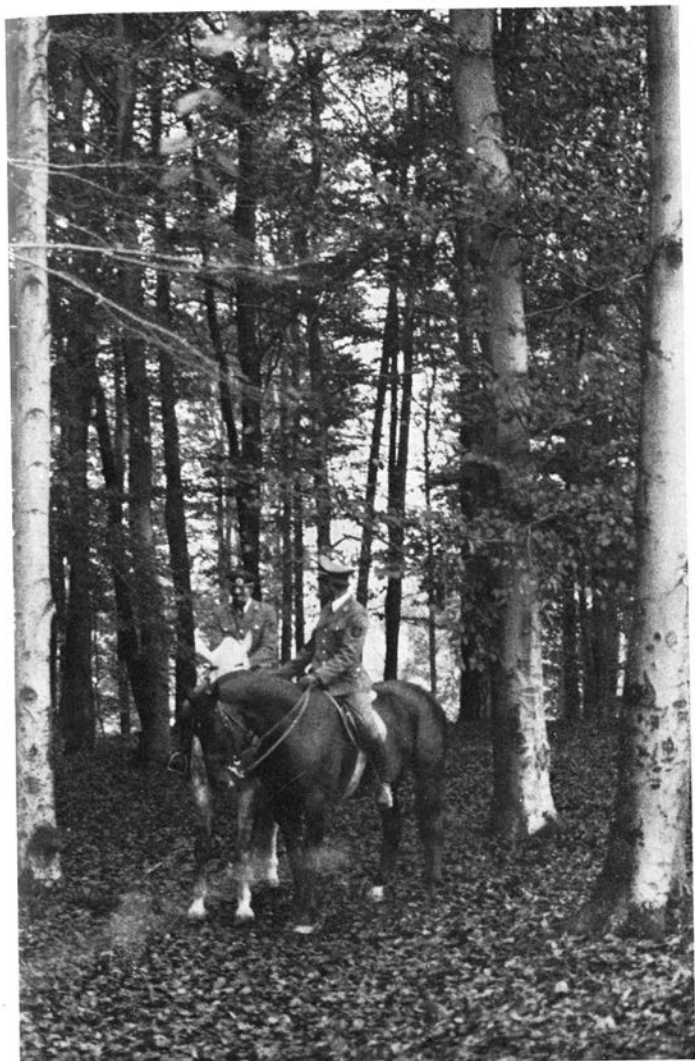
Persönliche Betroffenheit... (R. W. Fassbinder im Gespräch mit seiner Mutter)



Auf der Suche nach der Geschichte... (A. Kluges Geschichtslehrerin Gaby Teichert) : Bilder aus dem Hintergrund



Antigone : für das Fernsehen ein « Terroristenweib » (aus dem Beitrag von V. Schlöndorff und H. Böll)



Terroristenbegräbnis : Bilder am Rand

MITTEILUNGEN AN UNSERE ABONNENTEN

Dem Heft 1/78 lag ein Einzahlungsschein bei. Bis zum Redaktionsschluss von CINEMA 2/78 sind erst rund 300 Zahlungen bei uns eingegangen. Wir erinnern daran, dass das Abonnement in der Schweiz Fr. 15.—, im Ausland Fr. 18.— kostet.

Ueber die Abonnements der Mitglieder der Gesellschaft Schweizer Film rechnen wir pauschal ab. Mitglieder der Gesellschaft Schweizer Film bezahlen nichts bei uns.

Die säumigen Zahler finden in der Sendung mit CINEMA 2/78 eine Mahnung und einen weiteren Einzahlungsschein. Bitte regeln Sie die Angelegenheit noch in diesem Monat (Mai). Unsere Pläne richten sich — besonders weil unsere Bundessubvention noch nicht gesichert ist — auch nach unseren Einnahmen.

Jedem Heft liegt dieses Mal eine Bestellkarte bei. Bitte geben Sie sie interessierten Freunden und Bekannten weiter, die CINEMA längst abonniert hätten, wenn sie wüssten, dass es das überhaupt gibt. Oder machen Sie einem Freund oder Bekannten ein Geschenk.

Die nächste Nummer von CINEMA, die anfangs August erscheint, ist voraussichtlich dem seit Jahren in der Schweiz lebenden Regisseur Douglas Sirk gewidmet, und zwar aus Anlass einer Sirk-Retrospektive in Locarno.

Schaub : Die Faschismus-Frage trotzdem. Bewirken Nachrichtensperre, Sprachregelung, totale Terroristenfahndung, « Sympathisanten »-Hetze nicht doch eine gewisse Faschismus-Angst ? Oder seht Ihr das nur als eine kleine Fehlentwicklung eines liberalen Staates, der einen Moment lang seine Grundsätze vergessen hat ?

Kluge : In einer so komplizierten Gesellschaft wie der Bundesrepublik gibt es die verschiedensten Strömungen. Es gibt die direktesten Formen von Repression, von Bürokratisierung, von Aufrüstung der Repressionsinstrumente, wobei man sehr sicher sein kann, dass die sich hinterher verselbständigen. Der Skandal, der Minister Leber stürzte, das ist ja kein Zufall, die Traube-Affäre, die ja auch hier in diesem Herbst stattfand, ist kein Zufall und kein Einzelstück. Das ist die eine Seite. Auf der anderen Seite gibt es doch breite Gegenströmungen, und ich meine jetzt nicht nur die Linke, die sich ja so ein bisschen nach Art einer Maginot-Linie verschanzt, sich in ihre Gelände zurückzieht und schimpft. Das ist ja nun wirklich nicht die wirksamste Gegenaktion. Auch Demonstrationen sind nicht die wirksamsten Gegenaktionen. Aber in der Mitte der Gesellschaft selber, gewissermassen sogar auf konservativer Seite sind Erfahrungen in unsere Gesellschaft einprogrammiert, die hier — wenn so eine Hetzkampagne losgehen soll wie z. B. in der Sympathisantenfrage, wenn die CSU etwa meint, sie könne damit Wählerstimmen gewinnen oder das Ruder ganz nach rechts reissen — wirksam werden. Da erhebt sich eine ganze Gruppe von Leuten, die — auch aus den Erfahrungen der Weimarer Republik — ganz klar abwinken. Das war zum Beispiel auch auf dem SPD-Parteitag in Hamburg mit der Rede von Max Frisch so.

Nach dieser Rede und dem immensen Beifall, da war diese Sachfrage gelaufen ; von da an ist eigentlich die ganze Sympathisantendiskussion verschwunden. An den politischen Gesamtverhältnissen hat sich durch den Herbst 1977 eigentlich gar nichts geändert. — Es ist nicht progressiver, und es ist nicht repressiver geworden. Aus dem öffentlichen Bewusstsein

ist — und das billige ich überhaupt nicht — im Grunde dieser Herbst bereits teilweise wieder gelöscht. Wahlpolitisch lässt er sich nicht ausschlagen. Aber auf einer tiefen Ebene der Menschen hat sich etwas gerührt, ist etwas aufgewühlt worden. Sehr viele Menschen haben die Ereignisse, obwohl sie ja äusserlich gar nichts damit zu tun haben, an die Zeit um 1945 erinnert. (Auch uns übrigens, deswegen sind auch sehr viele historische Anspielungen in dem Film.) Da ist etwas aufgerührt worden, aber das wirkt sich nicht im Sinne von Staatspolitik oder so etwas aus, sondern psychologisch wirkt es sich aus. Wir haben gesehen: Die Menschen bewegen sich durch solche Ereignisse affektiv ungeheuer stark, und zwar in einer Art Verwirrung. Einige Gefühle gehen sogar zu den Terroristen, einige gehen zu den Kämpfern in Mogadischu usw. Das heisst also, in wenigen Tagen werden die Affekte hin- und hergeworfen; gleichzeitig ist man aber in einer realistischen Verhaltensaspekt festgehalten und kann sich nach seinen Gefühlen gar nicht richten.

Man verhält sich in seiner konkreten Situation realistisch. Das deutet ja Fassbinder in seiner konkreten Situation sehr gut an. Er schreibt immer weiter an seinem Drehbuch « Berlin Alexanderplatz », währenddessen laufen im Radio die Nachrichten, und er telephonierte und ist auch bewegt und hoch irritiert und überträgt die Angst, die man haben kann, wenn man jetzt Sympathisant wäre — was er wohl nicht ist — auf seinen Aussenseiterstatus, dass er homosexuell ist, dass er Kokain braucht; das spielt er in dem Film und interpretiert dieses Angstgefühl um. Und gleichzeitig versucht er eine Klärung mit seiner Mutter. Sie verhält sich, mit allem was sie sagt, realistisch. Und eine ganze Bundesrepublik — darf man annehmen —, die sich realistisch verhält, steht dann den Spezialisten auf der Terrorseite, aber auch den Spezialisten von BKA oder von GSG 9 gegenüber, deren Spezialistentätigkeit eben im Alltag, in der Arbeitswelt gar keinen Raum hat. Da kann ich keine Flugzeuge stürmen, da nehme ich keine Geiseln, und da werden Menschen durch ganz an-

dere Gründe — wie Autounfälle oder Maschinenunglücke — getötet... Es ist im Grunde, so grausam das klingt, eigentlich ein Theater, das sich abspielt, gemessen an den persönlichen realistischen Erfahrungen, die jemand hat, der festgehalten ist im Arbeitsprozess, in seiner unmittelbaren persönlichen Umgebung oder jemand, der ein Kind kriegt.

Dass man mich nicht falsch versteht. Ich bin natürlich überhaupt nicht der Meinung, dass so etwas spielerisch genommen werden kann. Es ist ein ganz grausiges Theater, aber es ist eine eigentümlich abgehobene Sphäre, in der es sich abspielt. Uns hat das sehr bewegt; etwas, das mich im April 1945 auch schon berührt hat. Da gab es auch das *unconditional surrender*, Jalta usw., auch Theater, böses inszeniertes Staatstheater. Aber unter diesem Theater können Menschen sterben wie in Dresden unter einem Bombenangriff oder in Hamburg, wo 70 000 Menschen in einem Brutofen verbrannten. In mir und auch in Fassbinder und in Schlöndorff haben diese Herbstereignisse etwas aufgewühlt, was wir aus der Geschichte kennen. Und deshalb heisst der Leitsatz auch: « An einem bestimmten Punkt der Grausamkeit angekommen, ist es schon gleich, wer sie begangen hat: sie sollen nur aufhören ». Ein Satz von damals.

Ich habe Herbert Wehner angesprochen auf dem SPD- Parteitag in Hamburg, habe ihm gesagt, er verstehe doch etwas von Theologie. In der Theologie gibt es die Worte Gnade, Barmherzigkeit, also die Unterbrechung der tödlichen Logik des Auge um Auge, Zahn um Zahn. Rache gegen Rache, die ja sozusagen der Tendenz nach in einem Bürgerkrieg der Spezialisten enden würde, während die ganze Pinguinbevölkerung passiv, Gewehr bei Fuss steht, bzw. gar kein Gewehr hat.

...

Die Tüchtigkeit von Mogadischu und die Tüchtigkeit derer, die da Pistolen usw. in ihre Zellen schmuggeln, haben eine gemeinsame historische Wurzel. ... Und ich würde die Pffiffigkeit, mit der in Nürnberg Goering Strichnin in der Zelle hatte, was ja auch nicht vorgesehen war, damit auch in Verbindung

bringen. Wir machen lauter verbotene Grenzüberschreitungen in unserem Kopf und in unserem Film, weil sie genau in den Sprachregelungen der Massenmedia nicht gemacht werden. Arnold Gehlen, also ein sehr konservativer Anthropologe, hat 1970 schon den Terrorismus als eine Antwort auf die pluralistische Gesellschaft, die Mediengesellschaft definiert. Wenn Institutionen da sind wie der Staat, die öffentlichrechtlichen Fernsehanstalten, eine bestimmte Grosspresse und alle sozusagen einen Rechthabe-Standpunkt vertreten und durchsetzen, da sitzen plötzlich jene, die Unrecht haben, abseits. Da sitzen immer welche unter dem Tisch ; die werden zu Separatisten. Der Separatismus hat den Terror in sich. Wir müssen eine *Antibürgerkriegspartei* bilden. Wenn wir an Öffentlichkeit wirklich glauben und sie für ein Politikum halten, dann sind wir — so wie die Humanisten unter Henri IV. — für eine Gesellschaft, für die Beendigung der Bürgerkriege. Das ist unsere Hauptlinie : Sprachen leben oder erfinden oder wiedererorbern, die von der ganzen Gesellschaft verstanden werden, und die Zerstreuung der Gesellschaft in ein Ghetto der linken, der rechten Universitätssprache, in die verschiedensten Ghetto-Sprachen, die schon die Klassik nicht mehr verstehen können, zu bekämpfen. Wenn Sie Politikern zuhören in Bonn, da sind da also ganz feste *pattern* ; die Wörter wiederholen sich, fahren auf einem ganz schmalen Gleis ; das ist eine Fünfhundert-Wort-Sprache ; unsere Sprache aber hat achtausend Wörter, und die Gefühle sind noch reichhaltiger, als es überhaupt Wörter gibt. Das ist unsere Partei : Sie ist für den Eigensinn und die Vielfalt ; sie will mit Bildern und Worten über die Wiedereroberung von Verständlichkeit dem Zerfallsprozess der Gesellschaft entgegenwirken. Es ist im Grunde eine Partei, die nicht an Bürgerkrieg und schon gar nicht an Religionskrieg glaubt. Natürlich können wir das nur erreichen durch eine Reihe von Tabuverletzungen, wobei wir aber nicht pampig vorgehen...

Ich bin der Meinung, dass der Staat mordet oder mindestens in Auschwitz gemordet hat ; das kann aus unseren Köp-

fen nicht verschwinden. Andererseits sind wir Patrioten und leben in einer Gesellschaft. Also können wir nicht einfach sagen : Weg mit dem Staat. Das wäre unreal ; der Staat ist nun einmal das einigende Band unserer Gesellschaft. Aber dieses dialektische skeptische Verhältnis zum Staat, das müssen wir in den Fingerspitzen haben. Es kann keine Uniformierung geben ; es darf nicht geschehen, dass da plötzlich alle vereidigt werden, unkritisch gegenüber dem Staat. Umgekehrt kann es aber auch nicht so sein, dass wir uns alle von dem Staat trennen. Wir können uns nicht von der Gesellschaft trennen ; sie ist unser Leib.

Kraut und Rüben

Montage von deutschen Haupt- und Nebensachen

18. Oktober 1977 : Ein unvergesslicher Fernsehabend : zum Schluss werden die Porträts der gesuchten deutschen Terroristen Schlag auf Schlag, wie Trumpf- oder « Bock » karten, auf den Bildschirm geklopft. An folgenden Tag hangen die Fahndungsplakate in ganz Deutschland und auch in der Schweiz ; kurze Zeit später war darauf — sogar im kleinen Laden im Toggenburg — Christoph Wackernagel — irgendwie nicht nur das Bild von Christoph Wackernagel — mit fahrigen Kugelschreiberstrichen als erledigt durchgekreuzt.

DAS ENDE DES DIALOGS

Ein Deutscher, der im Dreiländereck seinen Wagen mit laufendem Motor anhielt, um sich auf der Strassenkarte seines Wegs zu versichern, riskierte schon eine Meldung an den nächsten Polizeiposten. Hans Schweizer (er heisst so, ist Maler und wohnt in der Ostschweiz) hingegen sagte mir, die sehen aus wie ich, oder ich sehe aus wie die. Das Denunziationsklima war das deutlichste Zeichen für das Ende des Dialogs. Die französische und italienische Presse sah braun, wenn sie von der Bundesrepublik schrieb. Günter Grass versicherte die Italiener in Mailand und die Franzosen in Paris, dass der Widerspruch in Deutschland noch immer möglich sei. Man glaubte ihm nur halb, denn täglich trafen Meldungen über abgesagte Theatervorstellungen, eingezogene Programmhefte, konfiszierte Alternativpublikationen, verschobene und kassierte Fernsehsendungen, Gerichtsurteile, Hausdurchsuchungen ein,

die deutlich machten: ein Klima der Einschüchterung und der Angst, Verunsicherung der Opposition, Kriminalisierung der Kritik. Grenzüberschreitungen schienen nicht mehr möglich zu sein, nur noch Klarheit, Sauberkeit, Unbescholtenheit.

Das Fernsehen verschob das « Missverständliche » in die spätesten Abendstunden: Ein Fernsehinterview mit Horst Mahler wurde am Tage vor den Beratungen des Bundestages über das neue Antiterrorgesetz zwischen halb zwölf und halb eins ausgestrahlt. Die Bundesrepublik bot in den Monaten nach dem Mord an Hanns Martin Schleyer das Bild eines Staates, der wieder sauber sein wollte, koste es, was es wolle; sogar den Grundsatz der freien Meinungsäußerung. Ich möchte « Deutschland im Herbst » in diesem — vagen — Rahmen sehen.

Die Gemeinsamkeit der an dem Projekt beteiligten Filmemacher war — von ihrem bisherigen Schaffen her gesehen — nicht zu hoch zu veranschlagen gewesen. (Die Stärke des jungen deutschen Films ist ja gerade die Verschiedenheit der Ansätze, Temperamente, Produktionsmodelle. Wie wenn sich da die Angst vor Gleichschaltung schon vor Jahren ausgedrückt hätte.) Gegen ein Instrument der Gleichschaltung richtet sich immerhin auch das Produktionsmodell dieses Films: Dass die Filmförderungsgremien (und die Fernsehanstalten) einen gewissen regulativen Einfluss auf die Entwicklung des deutschen Films gehabt hatten, begann man eben zu merken. Kurz vor dem ersten Plan für « Deutschland im Herbst » hatten sämtliche Gremien ein Projekt von Reinhard Hauff (mit einem Drehbuch von Peter Schneider) abgelehnt. Bezeichnend, dass Theo Hinz der Vater des Gedankens für einen Gemeinschaftsfilm ohne öffentliche Förderung war; er kommt aus jener Generation, die immer an die Eigenwirtschaftlichkeit gewisser Filme geglaubt hatte. Einmal kein « Gremienfilm », kein Opportunismus von Projektverfassern, keine Selbstzensur, sondern Besetzung eines Freiraums.

Von Anfang an war klar, dass man nicht nach dem Muster des italienischen Omnibus-Films des Neorealismus vorgehen

wollte. Schon eher nahmen die Autoren Mass an « Loin du Vietnam » von Chris Marker, Alain Resnais, Claude Lelouch, Agnès Verda und Jean-Luc Godard.

Dennoch hat der Film jetzt zwei in sich geschlossene Episoden, die auch entsprechend durchhängen : die Grenzstations-episode von Edgar Reitz und das Minimelodrama mit einer Pianistin und einem Verunfallten von Katja Rupé und Hans Peter Cloos. Diese beiden Episoden könnten fehlen in dem Film ; sie haben sich in ihrer anekdotischen Verslossenheit nicht in einen gemeinsamen Diskurs einbringen lassen.

AUSGRABUNGEN FÜR DIE GEGENWART

Unverkennbar ist alles von Alexander Kluge und Beate Mainka-Jellinghaus in einen Zusammenhang, in eine Ordnung gebracht worden. Zwischen zwei Beerdigungen, jener von Hanns Martin Schleyer (25. Oktober 1977) und jener von Andreas Baader, Gudrun Ensslin und Jean-Carl Raspe (27. Oktober 1977) findet, nach einem erschütternden, extremen Vorspiel von und mit Rainer Werner Fassbinder, ein — lediglich durch die beiden genannten Episoden unterbrochener — Gedanken-gang statt. Das *tertium comparationis*, das Schleyer und die Terroristen berührt, ist die deutsche Geschichte. Die von Alexander Kluge erfundene Figur der Geschichtslehrerin Gaby Teichert wird zur Hauptfigur. Sie versucht, nicht nur die Hauptsachen (oder was Staat und Medien zu Hauptsachen erklären) wahrzunehmen, sondern auch die Nebensachen, die man manchmal zuerst ausgraben muss. Kluge zeigt Gaby Teichert mit einer Schaufel bewaffnet und sagt : « Entweder gräbt sie sich einen Unterstand für den dritten Weltkrieg, oder aber sie gräbt nach vorgeschichtlichen Funden. » Offenbar passt sie nicht genau in die nur in Hauptsachen und ahistorisch denkende Gegenwart : « Gaby Teichert hat mit ihrer Obrigkeit Krach. Zum Beispiel sagt der Schulleiter : Ihre Auffassung von der deutschen Geschichte ist Kraut und Rüben. Das

ist in dieser Form für den Geschichtsunterricht ungeeignet. Gaby Teichert antwortet: Ich versuche, die Dinge in ihrem Zusammenhang zu sehen. »

Gaby Teichert (Alexander Kluge) holt also Dinge in den deutschen Herbst und Winter herein, die « nicht dazugehören ». Zum Beispiel: den vom Staat verordneten Selbstmord von General Erwin Rommel und den daraufhin heuchlerisch arrangierten Staatsakt für ihn (was einerseits zu Schleyer, andererseits auch zum Rommel-Sohn, Manfred, Oberbürgermeister von Stuttgart führt), den Untergang der Donaumonarchie und die Geburt des Deutschlandliedes, den Mordanschlag auf den König von Serbien in Marseille 1938, Karl Liebknecht und Rosa Luxemburg, aber auch den SPD-Parteitag in Hamburg mit den Reden von Herbert Wehner und Max Frisch und die Herbstmanöver der Bundeswehr, « Standhafte Chatten ».

Zu den Reminiszenzen kommen all die Beobachtungen, die Meinungen, die Geständnisse, die Randerscheinungen der Haupt- und Staatsaktionen: Fassbinders Angst und Auflehnung, das Hin und Her der Sympathien, die Aug-um-Auge-Logik und die Sehnsucht nach einem « autoritären Herrscher, der ganz gut ist und ganz lieb und ordentlich » (Fassbinders Mutter), Bilder des treuerherzigen biedermeierlich romantischen Deutschland, das Requiem von Mozart, sowie Mercedes- und Esso-Embleme, die Trauerreden von Scheel und dem Vorsitzenden des Mercedes-Vorstands Zahn und Wolf Biermanns den Kitsch streifende Lieder, ein Interview mit Horst Mahler und ein Kurzkommentar dazu von Biermann, aber auch die Vorstellungen einer Frau von anderen möglichen Bildern dieses Herbstes, ihre Skepsis gegenüber den Gross- und Schönrednern, die eingeschüchterte und heuchlerische Welt des Fernsehens in einer Abnahme-Sitzung (der « Antigone »-Sketch von Schlöndorff und Böll, der hernach im Interview mit Oberbürgermeister Rommel wieder aufgenommen wird), die Grabstellen von Baader, Ensslin und Raspe, die Angehörigen von Gudrun Ensslin, das Wirtepaar Maier, das « das Beerdigungessen für den Vater Ensslin durchführt », der Dorn-

haldenfriedhof, einzelne Spruchbänder, ein Ansatz von Rede, die Ratlosigkeit, das Auseinandergehen der jungen Teilnehmer, der deutsche Herbstwald mit berittener Polizei.

Kraut und Rüben, Haupt- und Nebensachen. Wer verstehen will, reagieren will, einen Stand finden will, wird alles zusammensehen müssen, die krassen, scheinbar unverrückbaren Realitäten und die sanften Nebensachen, die grossen Worte und die stumme Ratlosigkeit, die Erklärungen und die verlorenen Bemerkungen. Das ist es, was die zusammenarbeitenden Autoren von « Deutschland im Herbst » versucht haben : mit jenen alten und neuen Tönen und Bildern einen Gedanken-gang zu skizzieren, die starren Fronten aufzubrechen, wenigstens für die Dauer ihres Filmes, aber möglichst darüber hinaus, jene Offenheit herzustellen, in der vorläufige Gedanken und unordentliche Affekte nicht bestraft werden, wo man nicht lieber schweigt, « weil du ja nicht weisst, was in dieser hysterischen Situation im Moment mit irgendetwas, was du sagst, gemacht wird. Und deshalb, glaube ich, ich würde niemanden ermutigen zu diskutieren... Mich erinnert das wirklich an die Nazizeit, in der man einfach geschwiegen hat, um sich nicht in Teufels Küche zu bringen. » (Fassbinders Mutter).

So paradox es tönen mag, es ist doch offensichtlich : « Deutschland im Herbst » ist ein Film für und gegen jene, die in der jetzigen Situation nur noch eine mögliche Haltung sehen : die Selbstdisziplinierung. Und das sind jene, die der vordergründigen Grosspresse und den mehr denn je kontrollierten Medien ausgeliefert sind. Ihnen will « Deutschland im Herbst » Mut machen, eine Meinung und Affekte zu haben und zu zeigen.

WAS SONST NOCH DRIN IST

Die Muster für die Erzähl- oder Argumentationsweise von « Deutschland im Herbst » finden sich in den jüngsten Buchveröffentlichungen von Alexander Kluge, diese spekulative,

manchmal spielerische, die Phantasie anregende Montage, die im Leser oder Zuschauer Gedanken weckt, die er schon gar nicht mehr in sich spürt.

Darüber hinaus (oder darunter) bieten auch die einzelnen Bestandteile der Montage von «Deutschland im Herbst» (die Wörter sozusagen) schon den produktiven Widerspruch zu den konfektionierten Mitteilungen der Sprach- und Bilderfabriken. Die Kamera holen, wo immer sie arbeiten, jene Details heran, die im «Heeresbericht» des Fernsehens keine Rolle spielen (dürfen).

Hier sind Bilder nicht einfach platte Beweisstücke, Aktualitätenbilder, die mit noch aktuelleren schon aus dem Gedächtnis gelöscht werden können. Sie haben atmosphärischen und rationalen Eigen- und Stellenwert. So perfekt die Zeremonie des Schleyer-Begräbnisses auf das Fernsehen ausgerichtet war, so automatisch findet ein Team, das nicht ins Ritual eingeweiht ist, andere Bilder, andere Gesichtswinkel, Nebensachen, die die Hauptsachen kommentieren oder ergänzen, jedenfalls stören. Auch die einzelnen Bilder von «Deutschland im Herbst» wirken der Betonierung der Geister entgegen.

Martin Schaub

Deutschland im Herbst. Produktion : Pro-Jekt Filmproduktion im Filmverlag der Autoren, Hallelujah-Film, Kairos-Film, von Alf Brustellin, Rainer Werner Fassbinder ; Alexander Kluge, Beate Mainka-Jellinghaus, Maximilian Mainka, Peter Schubert ; Edgar Reitz ; Katja Rupé, Hans Peter Cloos ; Volker Schlöndorff, Bernhard Sinkel ; Autoren : Heinrich Böll, Peter Steinbach ; Kameras : Michael Ballhaus, Jürgen Jürges, Bodo Kessler, Dietrich Lohmann, Collin Mounier, Jörg Schmidt-Reitwein.

35 mm, Farbe, ca. 135 Minuten

Uraufführung : 3. März 1978 an den Filmfestspielen Berlin.

Wer erschoss Polizist Heusler?

Über die Betroffenheit der Zaungäste

In einer Werkshalle in den Mercedes-Betrieben: In den Werkshallen stehen die Bänder für drei Minuten still... an diesem Band in der Endfertigung arbeiten 95 % ausländische Arbeiter... die Medien sind anwesend...

Miterlebt haben wir, hier in der Schweiz, die Ereignisse in der BRD im Herbst 77 nicht, nur mitverfolgt. Sicher, die Schleyer-Entführung, die Befreiungsaktion in Mogadischu und die Selbstmorde in Stammheim wurden auch hier besprochen, auch hier wurden bei Nacht und Nebel Solidaritätserklärungen an die RAF auf Hausmauern gepinselt und gesprayt, auch hier wurde behauptet, was die GSG 9 gemacht habe, könnten Schweizer Spezialtruppen ebenso leisten, auch hier schliesslich näherten sich Diskussionen über den Terrorismus, über Gründe und Folgen, der Hysterie. Unsere Informationen über die Ereignisse aber beruhten auf Bildern und Aeusserungen, die von der Presse und vom Fernsehen für uns ausgesucht wurden, Bildern und Aeusserungen, von denen wir nicht wussten, ob sie dem, was in Deutschland geschah, auch wirklich entsprachen. Gespürt haben wir die Angst und die Gewalt nicht, die Angst etwa vor der falschen Bewegung bei einer Polizeikontrolle auf der Strasse. Wir waren Zaungäste, mehr nicht. « Deutschland im Herbst » reisst zwar nicht alle Zäune ein, der Film vermag nicht auf alle Fragen, die ein Zaungast hat, zu antworten. Aber er führt näher an die Ereignisse heran. Er bricht jene Nachrichtensperre, über die, im Gegensatz zu

jener Bonns während der Ereignisse, weniger gesprochen wurde, diejenige der Medien, der Fernsehens vor allem.

« Deutschland im Herbst » zeigt, was die aus Zeitungen und Fernsehen bekannten Bilder verdeckten: während des Staatsaktes für Hanns Martin Schleyer schwenkt die Kamera von den Trauergästen weg und findet im Hintergrund flatternde Esso-Fahnen. Im Fernsehen wäre ein solcher Schwenk wohl kaum denkbar. Nicht so sehr, weil er irgendwelche Zusammenhänge verdeutlichen könnte, die in der täglichen Politik möglichst verwischt werden, sondern vielmehr darum, weil er für die Fernsehinformation unbrauchbar wäre. In dieser Situation der allgemeinen Ratlosigkeit wirken Bilder von besorgten, übermüdeten, aber doch ruhigen, gefassten Politikerinnen bestimmt mehr als Esso-Fahnen im Hintergrund. Der Fernsehzuschauer soll wissen, dass er nicht allein ist. Während das Fernsehen mit Perfektion die Tragödie « Bedrohte Demokratie » gab, nimmt sich der Film, der ja nicht wie das Fernsehen « dabeizusein » braucht, die Zeit für Geschichten am Rand der grossen Ereignisse. Für die Geschichte etwa des türkischen Gastarbeiters, der ausgerechnet am Tag des Staatsaktes mit einem Luftgewehr Tauben schiessen will. Nicht « dabeisein » zu müssen erlaubt aber auch von ganz privaten Erlebnissen zu berichten, ehrlich und schonungslos sich selber gegenüber wie Rainer Werner Fassbinder, der sich, auch im wahrsten Sinn des Wortes, vor der Kamera völlig auszieht.

Am Grab von Baader, Ensslin und Raspe: Wer richtig empört, also betroffen und mobilisiert ist, der schreit nicht, sondern überlegt sich, was er jetzt machen kann.

« Deutschland im Herbst » ist so wenig « ausgewogen » und « objektiv » wie das Fernsehen, der Film gibt aber im Unterschied zu diesem nicht ständig vor, es zu sein. « Deutschland im Herbst », das sind mehr und weniger persönliche Reaktionen auf die Ereignisse im Herbst und auf die Entwicklung,

die zu diesen Ereignissen geführt hat. Die da reagieren, deutsche Filmemacher, haben die Entwicklung Deutschlands seit Jahren schon sorgfältig aufgezeichnet, ihre Filme waren teilweise recht deutliche Berichte zur Lage der Nation. Die Entwicklung des deutschen Films seit Alexander Kluges « Abschied von gestern » zeigt einmal mehr, wie sehr die Eigenständigkeit einer Bewegung davon abhängt, wie weit sich die Filmemacher mit dem auseinandersetzen, was sie auch kennen, wie weit sie mit ihren Werken auf Vorgänge und Klima in ihrer näheren und weiteren Umgebung reagieren. Ein in München entstandener Film, der von Zuschauern in Tokio auf den ersten Blick verstanden wird, braucht noch lange kein Meisterwerk zu sein, Filme, die von Anfang an als Filme für alle Kinos der Welt geplant sind, bedrohen die Eigenständigkeit. Jene Eigenständigkeit, die das gegenseitige Verständnis eigentlich erst ermöglicht. Denn wer in den letzten Jahren die deutschen Filme, soweit sie in hiesigen Kinos überhaupt zu sehen waren, aufmerksam angeschaut hat, wird nun auch eher begreifen, warum es zu den Ereignissen im Herbst 77 kommen konnte, wird Fassbinder nicht gleich einen üblen Extremisten schimpfen, wenn er im Film zu seiner Mutter sagt: « Ist das Schlimme bei den Terroristen nicht vielleicht, dass sie vielleicht sogar Gründe haben, die du verstehen könntest? »

Mit « Deutschland im Herbst » also haben die Filmemacher ihre jahrelange Arbeit fortgesetzt. Und doch ist der Film mehr als ein weiterer Bericht zur Lage der Nation. Indem die Filmemacher die Aufforderung am Grab von Baader, Ensslin und Raspe ernst genommen, sich zusammengeschlossen und zusammen einen Film realisiert haben, begannen sie wieder von dem zu sprechen, wovon viele Deutsche lange Zeit Angst hatten zu sprechen. Der Film nimmt die Diskussion, zu der Fassbinders Mutter « niemanden ermutigen » würde, wieder auf, er ermutigt zur persönlichen Äusserung. Was, aus Angst abgehört zu werden, schon am Telefon nicht mehr gesagt wurde, soll nun wieder gesagt werden — Abhören soll nun öffentlich werden.

*Max Frisch als Gastredner am Parteitag der SPD :
... Mindestens eines dieser beiden Phänomene wird die
Polizei — wie verstärkt auch immer, und spezialisiert
und volksverbunden durch Telefonabhören bis an die
Grenze des Rechtsstaates — nicht aus der Welt schaf-
fen — die Resignation.*

Die Ereignisse, auf die « Deutschland im Herbst » reagiert, werden sich in dieser Form in der Schweiz kaum wiederholen, hier wird es, wenigstens vorläufig, ruhig bleiben. Den noch ist der Film auch für Zaungäste mehr als nur eine Information aus Deutschland. Er geht uns nicht nur darum etwas an, weil er von einem Land berichtet, das nun einmal unser Nachbar ist, der « grosse Kanton », wie der Schweizer gern sagt, sondern weil er mehr oder weniger auffallende Erscheinungen festhält, die in der Schweiz auch zu beobachten sind. Der von Max Frisch im « Fernseh-Duell » mit Bundesrat Furgler erwähnte Fall einer Lehrerin aus dem Kanton Solothurn, die, weil ihr Mann bei der Poch ist, ihren Beruf nicht mehr ausüben darf; das harte Vorgehen der Polizei gegen Atomkraftwerkgegner; die unsichere Situation der Lehrlinge, denen nach der Lehre die Arbeitslosigkeit droht; die Abhängigkeit schweizerischer Arbeiter von internationalen Konzernen, für die sie nicht Menschen sind, sondern ein Posten in einer Rechnung, die aufgehen muss; und schliesslich die arbeitsplatzsichernde, aber frustrierende Selbstzensur vieler Kulturschaffender — das sind die einen, die rasch auffallenden Erscheinungen. Die verbreiteste Erscheinung hat bisher noch weniger deutliche Formen angenommen: die Resignation und Hoffnungslosigkeit nicht weniger Jugendlicher, die radikale Verwerfung jedes Versuches, sich in dieser unserer Gesellschaft irgendwie zu behaupten. Die paar Funken, die 1968 von den internationalen Unruhen auch auf die Schweiz übersprangen, sind erloschen. Die Ruhe hat sie erstickt. Die Leidenschaft ist zur Erinnerung geworden, zu einer Erinnerung, mit der die Enkel von Marx und Coca-Cola nicht mehr anfangen

können. Und das ist gar nicht so unverständlich ; die beinahe weinerliche Art, in der heute manchmal von 68 gesprochen wird, unterscheidet sich wirklich kaum von jener der Aktivdienst-Erzählungen unserer Väter. Zudem haben sich viele der damals Aktiven verlaufen : sind von den Reisen ins psychedelische Wunderland nicht mehr zurückgekommen, brüten noch immer, ohne je aus dem Fenster auf die Strasse zu schauen, über linken Klassikern, sind am Widerspruch zwischen ihren Theorien und ihrem ganz persönlichen Verhalten gescheitert, oder fahren mit schwarzen Aktenköfferchen zu Geschäftsbesprechungen. Jugendliche, wie jene, die am Grab der Terroristen ihre Gesichter mit Tüchern verdecken, sind auch unter uns. Sie haben jede Kommunikation über ihren engen Kreis hinaus abgebrochen, ihre Äusserungen zur gegenwärtigen Gesellschaft, auch zu den Bemühungen, innerhalb des Bestehenden Veränderungen anzustreben, sind nur noch hasserfüllte Attacken. Sie haben damit dich selber isoliert. Diese Isolation werden sie aber eines Tages, wenn ihr Hass weiter so anwächst, sprengen. Und das Schlimme wird dann sein, dass man dann ihre Gründe vielleicht sogar verstehen könnte. Am 4. März stand auf der Titelseite der meistgelesenen Schweizer Tageszeitung : « Polizist im Jura erschossen. Verdacht, dass es Terroristen waren. » Ohne jeden Beweis darf nun auch hier zur Jagd auf « Extremisten » geblasen werden. Der Tod des Polizisten Heusler wird missbraucht, um Sensationen und Stimmung zu schaffen. Auch Zaungäste können zu Betroffenen werden.

Bernhard Giger

Alle Zitate stammen aus dem Protokoll zum Film.

Einstellung - Standpunkt

Offener Brief an den Bundesrat in Sachen « Landesverräterfilm »

Am 25. Januar 1978, ziemlich genau zwei Jahre nach der Uraufführung von « Die Erschiessung des Landesverräters Ernst S. » von Richard Dindo und Niklaus Meienberg, hat der Schweizerische Bundesrat die Beschwerde von Richard Dindo betreffend Verweigerung einer Qualitätsprämie abgewiesen, und zwar mit einem 19seitigen Bericht über seine Erwägungen und diejenigen einiger zugezogener Experten. Der Bundesrat hat sich seinen Entscheid materiell nicht leicht gemacht; substantiell wird man einige Einwendungen gegen seine Argumentation machen können.

Das Papier des Bundesrats geht weit über den « Fall Ernst S. » oder den « Fall Dindo/Meienberg » hinaus, enthält es doch Definitionen und auch Forderungen im Bereich des Dokumentarfilms, auf die auch in Zukunft zurückgegriffen werden kann. Der Verband schweizerischer Filmgestalter hat diese allgemeinen Ausführungen aufgegriffen und sie in einem « Offenen Brief » diskutiert und kritisiert. Die Sorgen der Filmgestalter sind auch unsere: Es geht einmal mehr um die Begriffe « Dokumentarfilm » und « Dokumentation », « Ausgewogenheit », « Objektivität », « inhaltliche Bewältigung », « Dokumentationsdefizit ». Deshalb drucken wir die Ausführungen des Filmgestalterverbands hier ab. (Der erwähnte Bundesratsbeschluss mit Begründung ist zu beziehen bei der Schweizerischen Bundeskanzlei, 3003 Bern.)

Sehr geehrter Herr Bundespräsident,
 sehr geehrte Herren Bundesräte,
 Sie haben sich dafür entschieden, die Beschwerde von Richard Dindo gegen das Eidgenössische Departement des Innern abzulehnen und damit den Entscheid des letzteren gutzuheissen, dem Film « Die Erschiessung des Landesverrätters Ernst S. » entgegen dem nahezu einstimmigen Antrag der zuständigen Begutachtungsorgane keine Qualitätsprämie zu verleihen. Wir möchten auf diesen Entscheid nicht zurückkommen.

Mit grosser Besorgnis erfüllt uns hingegen die Begründung Ihres Entscheides. Sie stellen darin Kriterien für die Beurteilung von Dokumentarfilmen auf, deren konsequente Anwendung praktisch verhindern muss, dass überhaupt noch Dokumentarfilme produziert werden. Nicht nur die mit dem Film beschäftigten Behörden und Begutachtungsorgane werden durch Ihre Argumente eingeschüchtert, auch viele Filmschaffende werden in die innere Emigration ausweichen müssen — wie in anderen Ländern, in denen der Staat die Kultur definiert.

Das kritische schweizerische Dokumentarfilmschaffen ist in der ganzen Welt bekannt und mit Dutzenden von Preisen an internationalen Festivals ausgezeichnet worden. Diese Filme haben das weitverbreitete Bild einer satten, geldhortenden und unsolidarischen Schweiz korrigiert und damit wesentlich zu einem besseren Image unseres Landes im Ausland beigetragen. Der Schaden, der unserem Land dadurch entsteht, dass die dokumentarische Auseinandersetzung mit unserer Realität erstickt wird, ist also ganz konkret. Wir fürchten auch, dass zum Schaden der Spott kommen wird. Die Ihrem Entscheid zugrundegelegten Argumente zeugen von wenig Kenntnis davon, was in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Medium Film seit vielen Jahrzehnten erforscht und erarbeitet worden ist.

Mit der Forderung nach « *Objektivität der Dokumentation* » errichten Sie für das Dokumentarfilmschaffen Massstäbe, die nur für wissenschaftliche, niemals aber für künstlerische Arbeit Geltung haben können. Dass im Film — im Dokumentarfilm

nicht anders als im Spielfilm — das einzelne Bild durch die Wahl des Kamerastandpunktes entscheidend bestimmt wird und verändert werden kann, ist eine der Grundlagen des Mediums. Nicht umsonst nennt man das einzelne Bild im Film « *Einstellung* ». Indem er die Einstellung wählt, definiert der Filmautor oder -regisseur seine Blickrichtung und seinen Standpunkt. Filme, die den Standpunkt ihres Autors durch den Anschein von « Objektivität » verschleiern oder verbergen, manipulieren den Zuschauer — Filme, in denen und durch die der Autor seinen Standpunkt und damit seine Subjektivität klar zu erkennen gibt, ermöglichen dem Zuschauer Reflexion und Auseinandersetzung. Indem Sie den Dokumentarfilmautor auf eine Objektivität verpflichten, die es im künstlerischen Schaffen nicht gibt und nicht geben kann, stellen Sie das Dokumentarfilmschaffen an und für sich in Frage.

Sie fordern von einem Dokumentarfilm überdies « *Ausgewogenheit* » und übernehmen damit die Terminologie jener Kreise, die sich für ein mundtotes und langweiliges Fernsehen stark machen. In einer lebendigen Demokratie kann der Dokumentarfilm sich nicht darauf beschränken, Vorgegebenes und Bekanntes ausgewogen zu reproduzieren, vielmehr ist es sein spezifischer Auftrag, Bestehendes und Ueberkommenes immer wieder zu hinterfragen und neu zu beleuchten und damit Impulse zu geben für jenen Prozess steter selbstkritischer Erneuerung, der zu den Lebensbedingungen einer demokratischen Gesellschaft gehört. « *Ausgewogenheit* » bedeutet nichts anderes als die Unterdrückung und letztlich die Ausschaltung des subjektiven Engagements, welches das Wesen jeder kulturellen und politischen Betätigung ausmacht.

In Ihrem Entscheid billigen Sie den von Ihnen eingesetzten Fachexperten Kompetenz und Urteilsfähigkeit lediglich in filmästhetischer Hinsicht zu, nehmen dagegen die Überprüfung des historischen Wahrheitsgehalts eines Films für das Eidgenössische Departement des Innern bzw. für sich selbst in Anspruch. Sie desavouieren so einerseits die Arbeit einer eidgenössischen Kommission, die Sie für unzuständig erklären,

einen Film auch in inhaltlicher Hinsicht zu beurteilen, und andererseits geben Sie damit zu verstehen, dass eine Behörde und in letzter Instanz der Bundeserrat darüber befindet, welches das offizielle und damit das wahre Geschichtsbild sei. Dies mutet umso selbstherrlicher und undemokratischer an, als Sie es dem Bürger durch Beschränkung in der Benützung des Bundesarchivs verunmöglichen, sich von der in Frage stehenden Periode unserer Geschichte sein eigenes Bild zu machen. Wie leicht eine durch den Staat kontrollierte Geschichtsschreibung zur Geschichtsfälschung wird, sollte aus der jüngsten Geschichte anderer Länder hinlänglich bekannt sein. Demgegenüber ist es eine der vornehmsten Aufgaben des Dokumentarfilms, Geschichte dadurch darzustellen, dass er Menschen abbildet und Menschen ihre Geschichte erzählen lässt, die in der zünftigen Geschichtsschreibung nicht erwähnt werden und nicht zu Wort kommen.

In Ihrem Entscheid weisen Sie weiter darauf hin, dass in den letzten fünf Jahren auch « zeit- und gesellschaftskritische Filme mit Herstellungsbeiträgen, Qualitäts- und Studienprämien gefördert » worden seien. Als Beispiele nennen Sie die Filme « Die Früchte der Arbeit » von Alexander J. Seiler, « Schweizer im spanischen Bürgerkrieg » von Richard Dindo, « Wer einmal lügt oder Viktor und die Erziehung » von June Kovach, « Cerchiamo per subito operai » von Villi Hermann, « Ein Streik ist keine Sonntagsschule » und « Zur Wohnungsfrage 1972 » von Hans und Nina Stürm und « Die grünen Kinder » von Kurt Gloor.

So sehr wir die Förderung dieser ausnahmslos auch im Ausland ausgezeichneten Filme begrüßen, so bestimmt müssen wir es ablehnen, wenn sie von Ihnen als Beweismittel dafür in Anspruch genommen werden, « dass eine Qualitätsprämie auch für die tendenziöse Verfilmung eines sozialkritischen Stoffes in Frage kommt, wenn dessen inhaltliche und formale Bewältigung unter keinen anderen schwerwiegenden Schwächen leidet. » Nimmt man Sie beim Wort, dann leiden die genannten Filme samt und sonders an einer « schwerwiegenden Schä-

che », wobei unklar bleibt, ob diese in der Wahl eines « sozialkritischen Stoffes » oder in dessen « tendenziöser Verfilmung » liegt. Pauschal behaupten Sie: « Diese Dokumentarfilme nehmen ebenfalls Stellung zu Ereignissen der Vergangenheit oder Problemen der Gegenwart, werfen brisante Fragen auf, vertreten unbequeme oder einseitige bis agitatorische Meinungen und polemisieren gegen die Gesellschaftsordnung, insbesondere gegen die freie Marktwirtschaft. » « Die Früchte der Arbeit » von Seiler bezeichnen Sie im speziellen als « einen Film über die Arbeiterbewegung mit unverhohlenen prokommunistischen Sympathien ». Alle diese Qualifikationen werden von Ihnen weder begründet noch belegt. Wie wenig objektiv und ausgewogen sie sind, geht daraus hervor, dass kein anderer als der amtierende Bundespräsident Willi Ritschard den Film « Die Früchte der Arbeit » in einem Brief vom 7. Juni 1977 an den Autor Alexander J. Seiler als « Aufruf zum nüchternen und kraftvollen Pragmatismus in unserer Arbeit » bezeichnet und dem « wirklich hervorragenden Werk viel Erfolg » gewünscht hat.

Sehr geehrter Herr Bundespräsident, sehr geehrte Herren Bundesräte, wir protestieren dagegen, dass in Ihrem Entscheid die Werke international bekannter Kollegen mit pauschalen Etiketten diskriminierender Natur versehen werden — wir protestieren aber vor allem dagegen, dass Sie diese Werke dazu verwenden, einen Unterschied zwischen « tendenziösen » und anderen, sozusagen « normalen » Filmen zu konstruieren. Diesen Unterschied gibt es nicht, vielmehr ist aus der Geschichte des deutschen Films unter dem Nationalsozialismus bekannt, welch tendenziöses Propaganda- und Indoktrinationsinstrument gerade der scheinbar « unpolitische » Unterhaltungsfilm darstellt. Die Annäherung, wenn nicht Gleichsetzung von « sozialkritisch » und « tendenziös » in Ihrem Entscheid stärkt denn auch jene politischen Kräfte, die unter Kultur nicht schöpferisch-kritische Auseinandersetzung, sondern unreflektiertes staatsfrommes Mitlaufen verstehen.

In einer Zeit, in der das unabhängige Kulturschaffen und

ganz besonders das Dokumentarfilmschaffen immer mächtigeren ökonomischen und politischen Pressionen ausgesetzt ist, müsste von unserer Landesregierung eine Haltung erwartet werden können, welche diese Pressionen nicht noch unterstützt, sondern sich für die Eigenständigkeit und Vielfalt des Kulturschaffens einsetzt. Eine lebendige Demokratie wird sich ein kritisches Kulturschaffen nicht nur leisten können, sie ist darauf angewiesen und muss es garantieren und fördern. Wir hoffen daher, dass der Bundesrat die schwerwiegenden kulturpolitischen Konsequenzen, die sich aus der Begründung seines Entscheides im Fall Dindo/Meienberg ergeben müssten, bei nächster Gelegenheit klarstellt und korrigiert.

Zürich, 6. März, 1978



**Unsere Programmschwerpunkte :
Alte und neue Filme aus
Deutschland und der Schweiz**

Rialto-Film AG

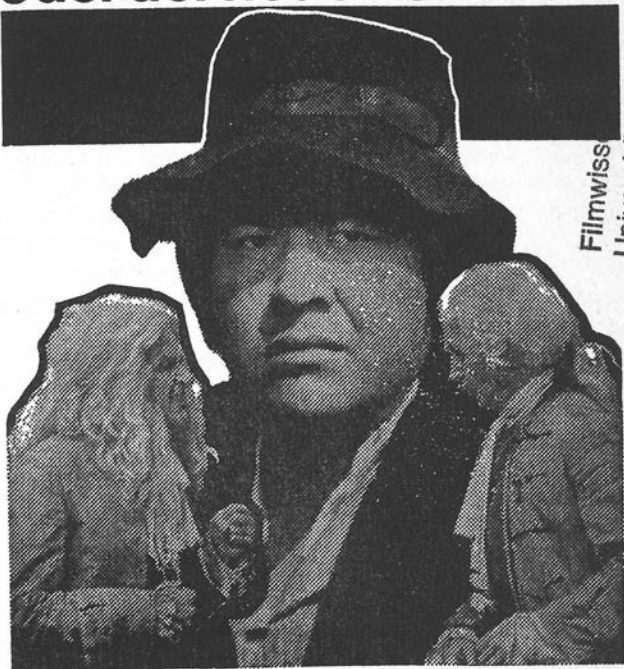
Münchhaldenstrasse 10, 8034 Zürich

Tel. (01) 55 38 30

ALZIRE

oder der neue Kontinent

Filmwiss
Universität Zürich



ein Film von THOMAS KOERFER
mit
FRANÇOIS SIMON ROGER JENDLY
RÜDIGER VOGLER

Kinostart im Mai in Zürich (Studio Nord-Süd)
und Basel (Studiokino Camera)

Aufpassen macht Schule

« Aufpassen macht Schule » ist ein Film über die zunehmende Repression, der politisch engagierte Lehrer ausgesetzt sind. Das De-facto-Berufsverbot, mit dem in jüngster Zeit verschiedene Lehrer wegen Dienstverweigerung, der Teilnahme an Demonstrationen oder der Zugehörigkeit zu einer linken Organisation belegt wurden, hat weithin Aufsehen erregt. Wer die Verhältnisse kennt, weiss, dass gleichzeitig und von der Öffentlichkeit kaum bemerkt die Schulen einer weniger spektakulären, aber deshalb nicht harmloseren inneren Disziplinierung unterzogen werden. Was hier vorallem jüngeren Lehrern an Anpassung und Selbstverleugnung abverlangt wird, erinnert an Zeiten, die man für endgültig vergangen hielt. Der Spielraum ist klein geworden, und es braucht so schon Mut und Ausdauer, jenen schmalen und steinigen Grat zu begehen, der zwischen Resignation und Zukunftsglauben zu wenig ruhmreichen Gipfeln führt. Im Gegensatz zum Bürgertum, das Veränderungen im Schulsystem immer schon hellhörig registrierte, hat die Linke, auf das Basis-Ueberbau-Schema fixiert, lange Zeit schwere Unterlassungssünden begangen. Nur zögernd wollte man anerkennen, dass sich Klassenverhältnisse nicht nur ökonomisch, sondern auch über den Bildungsprozess reproduzieren und dass in diesem Zusammenhang der Schule eine Schlüsselstellung zukommt. Hier hat man inzwischen umgelernt.

« Aufpassen macht Schule » ist in enger Zusammenarbeit zwischen dem Zürcher Filmkollektiv und Lehrern, die dem Demokratischen Manifest nahestehen, entstanden, Lehrer haben den Film etwa zur Hälfte auch selber durch Spenden finanziert. Hier hat kein Filmemacher ein Thema gesucht, sondern umgekehrt ein an die Öffentlichkeit drängendes Thema den Film. So ist kein Film *über* Lehrer entstanden,

sondern die Betroffenen haben den Film selber mitgestaltet. Von einer Arbeitsgemeinschaft produziert und auf eine Zielgruppe ausgerichtet, erfüllt dieser Film einen klar formulierten politischen Auftrag : Er soll die Öffentlichkeit über die Situation an unseren Schulen aufklären und unter Lehrern eine Diskussion in Gang bringen.

« Aufpassen macht Schule » muss auf dem Hintergrund dieser Voraussetzungen diskutiert werden : Nicht als ein Autorenfilm und Kunstprodukt (was er dann allerdings doch auch ist), sondern als ein Instrument zur politischen Bewusstwerdung.

Genau an diesem Punkt beginnen für mich die Schwierigkeiten : Ich habe den Film ohne Publikum gesehen und kann so nicht wissen, wie er sich im Kontext diskutierender Zuschauer bewährt ; ich kann ihn nur isoliert als « Text » lesen und zu beurteilen versuchen. Mein « Ich » steht dabei für eine Position, die ich gemeinsam mit Freunden gewonnen habe, die entweder Lehrer sind oder, wie ich selbst, aktiv Schulpolitik betreiben. Wenn im folgenden Einwände vorgebracht werden, dann, hoffe ich, wird das als Kritik auf der Basis einer grundsätzlichen Übereinstimmung aufgefasst. Ich weiss, es ist leicht, im nachhinein und von aussen kommend alles besser zu wissen. So möchte ich Denkanstösse geben und nicht als sich überlegen dünkender Kunstrichter amten.

FILMSTIL UND DEMOKRATISCHE WIRKLICHKEIT

Wenn ich schon mit dem nächsten Satz meinem Vorsatz untreu werde und in die Rolle des traditionellen Filmkritikers zurückfalle, dann hat das damit zu tun, dass « Aufpassen macht Schule » ein filmisch ambitioniertes Werk ist. Auffallendstes Gestaltungsmittel sind dabei drei lange Kamerafahrten durch Herbst- und Winterlandschaften zu einer Komposition für fünf Bläser von Roland Moser. Diese Fahrten gliedern den Film in Blöcke und bilden meditative Ruhepunkte zwischen den dominierenden Sprechsequenzen. Diese eigenwilligen, für

konventionelle Sehweisen und Hörgewohnheiten offenbar irritierenden Passagen scheinen mir geglückt: Sie durchbrechen in ihrer (gewollten) Beziehungslosigkeit eindrucksvoll die sonst leicht ermüdende Rezeption der semantisch determinierten Partien. Dass der Film hier, wo er sich ästhetisch selbstständig, eine kühnere Sprache spricht als in den politischen Aussagen, könnte man als Rückzug auf Innerlichkeit und damit als ein Zeichen der Zeit deuten.

Mühe bereitet haben mir nicht diese klar als Kontrapunkt gesetzten Kamerafahrten, sondern die manchmal künstlich wirkende Stilisierung der Sprechteile: Menschen, in die Kamera sprechend, vor wechselndem, stets sorgfältig ausgewähltem Hintergrund, der Dekor bleibt, weil er funktionslos ist. Und dann die Schluss-Sequenz mit dem Klassenfoto und der Off-Stimme des Lehrers, der wörtlich seinen ersten Satz vom Anfang des Films wiederholt: Klassizistisches Formspiel, Anfang und Ende zum Ring schliessend — wo man doch Probleme *offen* legen wollte.

Hier und anderswo wird spürbar, dass die kollektive, die Betroffenen miteinbeziehende Produktionsweise noch Pionierarbeit zu leisten hat. Man sieht oft förmlich die Nahtstelle, welche stoffliefernde Lehrer und gestaltende Filmer zusammenhält. Vieles wirkt so zu geplant, zu arrangiert und auch einwenig aufgesetzt — auf Kosten der Lebendigkeit und der Authentizität.

Ich weiss, der Vergleich ist unfair, aber er drängt sich mir auf. In den China-Filmen von Joris Ivens, die ich in derselben Woche gesehen habe, wirkt kein einziges Bild gestellt, drängt die Kamera nie sich in den Vordergrund: Die Wirklichkeit selber scheint zum Betrachter zu sprechen. Doch solche Unmittelbarkeit wird niemanden geschenkt; sie ist das Resultat einer geduldigen Annäherung, die Leben nicht arrangiert, sondern aufschliesst.

Was man hier in Zürich verpasst hat, zeigt am deutlichsten die Eingangspassage des Films. Die Kamera zeigt das Schulhaus, in dem der Kronzeuge des Films unterrichtet. Dazu im

Off der Kommentar: « Mit Christian Labhart und seiner Klasse wollten wir im Zürcher Limmatschulhaus Aufnahmen zu unserem Film drehen. Der Präsident der Schulpflege, Kantonsrat und Sozialdemokrat, riskierte es nicht, uns die Drehbewilligung zu erteilen. Wir werden an die Präsidentenkonferenz verwiesen, die unser Gesuch ablehnt. (...) Wenig später erhält ein Fernsehteam die gleiche Bewilligung telefonisch. »

Nun ist dieser Vorfall gewiss typisch und macht etwas von jener Repression sichtbar, die der Film zeigen will. Zugleich aber, so scheint mir, hat man hier vorschnell aus der Not eine Tugend gemacht. In übertreibender Dämonisierung fährt die Kamera die abweisende Front des Schulhauses hoch, als stünde man vor den Mauern des Kremls oder des Pentagons, wo doch eine Schulhausfassade *nichts* verbirgt, es sei denn die Banalität des bürgerlichen Alltags.

Diese Eingangs-Sequenz will dem Betrachter nahelegen: Seht, die Schulbehörden sind genau so böse, wie wir das schon immer gesagt haben; hier habt ihr den Beweis dafür. Und so opfert man den dringend erwünschten Blick in die Schulrealität dem matten Triumph einer *selffulfilling prophecy*. Ich meine, hier hätte man mit grösserer Hartnäckigkeit weiter-suchen müssen. « Unser Lehrer » von Alexander J. Seiler zeigt, dass man in einem Zürcher Schulzimmer nicht nur eine Sequenz, sondern einen ganzen Film drehen kann. Und es wäre eben sehr wichtig gewesen einmal zu sehen, *wie* ein fortschrittlicher Lehrer heutzutage unterrichtet; was für Möglichkeiten er hat und wo er innerhalb der Volksschule an Grenzen stösst. Das hat man — leider — verpasst.

Auch sonst leidet « Aufpassen macht Schule » darunter, dass man zentrale Bereiche der Schulwirklichkeit nie, oder nur flüchtig zu Gesicht bekommt. Auch bei späteren Gelegenheiten hat man versäumt, eine Unterrichtsstunde zu zeigen. So bleibt offen, ob linke Lehrer zwingend auch fortschrittlich unterrichten und ob die Repression mehr den ausserschulischen Aktivitäten oder eher der Unterrichtsführung gilt. Der Film nimmt unreflektiert Deckungsgleichheit an.

Weiter werden wichtige Organisationsformen wie die Lehrgewerkschaft und die vorallem für jüngere Lehrer hilfreichen Arbeitsgruppen nur eben gestreift. Und die eigentlichen Urheber, oder doch Vollstrecker der Repression kommen überhaupt nie ins Bild. Der mehrfach erwähnte Bericht einer Visitorin ist dafür ein magerer Ersatz. Wer mit dem Schulwesen nicht vertraut ist, kann daraus nicht erkennen, wie die Behördenkontrolle konkret funktioniert und von was für Menschen sie ausgeübt wird.

Nun sind solche Mängel gewiss leichter kritisiert als behoben: Auch mir ist bewusst, dass man einen Schulpräsidenten oder Herrn Gilgen persönlich nicht so ohne weiteres vor eine linke Kamera bringt. (Wobei, selbst wenn es gelänge, erst die Spitze des Eisberges erfasst wäre). Filmschaffende in der Schweiz müssten deshalb grundsätzlich abklären, ob die Wirklichkeit unserer Demokratie, in der Macht sich mit Biederkeit tarnt, der Kamera überhaupt zugänglich ist. Wenn im argentinischen Dokumentarfilm « La hora de los hornos » auf einer riesigen Freitreppe eine halbe Hundertschaft ordenbehangener Generale posiert, dann ist die Arroganz der Macht in einem einzigen Bild überaus eindrucksvoll eingefangen. Wer bei uns nach ähnlich treffenden Chiffren sucht, muss resignieren, und es stellt sich so die Alternative, entweder auf den Film als politisches Kampfmittel zu verzichten oder neue filmische Methoden zu entwickeln, die unserer wenig spektakulären Wirklichkeit adäquat sind. Anderenfalls wird man beim falschen Pathos (wie beim Bild von der abweisenden Schulhausfront) oder bei filmisch dünnen Formen wie dem Kamera-Statement stehen bleiben.

LINKE WEHLEIDIGKEIT

« Aufpassen macht Schule » besteht zum überwiegenden Teil aus Statements, von Lehrern direkt in die Kamera gesprochen: Wirklichkeit kommt indirekt, in der Form des Berichts zur

Darstellung. Selbst Kinder, denen das überhaupt nicht liegt, stellen auf diese gebrochene Weise sich selber dar. Aber nicht die Tatsache, dass wir es hier mit einem Sprechfilm zu tun haben, scheint mir problematisch, sondern dass es sich um einen Monologfilm handelt, der die Figur des Lehrers fast durchwegs in einer Situation totaler Vereinzelung zeigt. Zehn Lehrer darüber monologisierend, wie schlecht es ihnen geht und welche Angst sie quälen: Das gibt dem Film etwas eminent Wehleidiges.

Nun liegt es mir fern, die Schwierigkeiten zu verharmlosen, denen Lehrer tatsächlich ausgesetzt sind. Aber ich halte es für politisch falsch, sie in ihrer stets schon resignationsgefährdeten Haltung noch zu bestärken. Statt dessen hätte der Film den Lehrern eine *Perspektive* geben müssen. Man hätte z. B. ganz konkret darüber informieren können, was für Gewerkschaften und Arbeitsgruppen existieren; wie man gemeinsam alternative Unterrichtsprogramme erarbeitet und in die Volksschule einzuschmuggeln versucht; wie man Wahlverfahren übersteht und wie man sich taktisch klug der Behördenwillkür erwehrt. Kurz, statt Selbstmitleid zu wecken, hätte man zu jener List und Stärke ermuntern sollen, die Brecht dem Elefanten, Sinnbild widerständiger Solidarität, zuschreibt. Von ihm heisst es unter Anderem: « Der Elefant vereint List mit Stärke. Überall ist er sowohl beliebt als auch gefürchtet. Er hat eine dicke Haut, darin zerbrechen die Messer; aber sein Gemüt ist zart. Er kann traurig werden. Er kann zornig werden. Er ist ein guter Freund, wie er ein guter Feind ist. Er liebt Kinder und andere kleine Tiere. Er ist grau und fällt nur durch seine Masse auf. »

Nun kann man natürlich argumentieren, der Film zeige den Lehrer genau in jener Isolierung, die sein Problem sei. Ich bezweifle zwar, dass dies die Absicht war. Aber wenn dem so gewesen wäre, dann hätte man genauer analysieren und einen Ausweg zeigen müssen. Ich meine, die Ängste, die im Film beschworen werden, hängen nicht nur mit der gegenwärtigen Repressionsphase zusammen, sondern sind auch strukturell

bedingt. Ich erinnere daran, dass die meisten Lehrer, bevor sie zum ersten Mal vor einer Klasse stehen, nie etwas anderes als Schüler waren. Dass sie noch als Lehrer wie Schüler kontrolliert werden und stets mit Kindern, kaum mit Erwachsenen konfrontiert sind. Schliesslich, dass sie in ihrem Schulzimmer allein sind, auf einer künstlichen Insel, vom übrigen Leben abgetrennet, von keinem Team getragen oder kritisiert. Was Wunders, dass so Isolationsängste aufkommen.

Aber gerade weil dem so ist, brauchen Lehrer die Ermutigung, aus der Schulwelt auszubrechen. Die « Entschulung der Schule », wie sie Illich gefordert hat, mag Utopie bleiben ; aber etwas davon muss jeder Lehrer zu leisten versuchen. Und allein geht das nicht. Nur grössere Solidarität wird ihnen jenen Gruppenrückhalt geben, der dem Druck von Behörden und karrierebesessener Eltern zu widerstehen vermag. Ich hoffe, « Aufpassen macht Schule » wirke trotz allem in diese Richtung ; Selbstmitleid ist ein Affekt, den sich politisch bewusste Menschen verbieten müssen.

Hans W. Grieder

Aufpassen macht Schule. Produktion : Filmkollektiv. Regie und Buch : Mathias Knauer, Benno Thoma, Urs Graf, Hans Stürm, Martin Wirthenson, Felix Singer, Helen Stehli, Konstanze Binder, Silvia Höner ; Kamera : Hans Stürm ; Fotos : Rob Gnant ; Musik : Roland Moser.

16 mm, Farbe, 75 Minuten.

Ein Netz, in dem die Opfer zappeln

Roman Hollensteins « Je Ka Mi »

Roman Hollenstein wollte weder in seinem Filmschaffen, noch in seinen Überlegungen dazu, endgültige Werte setzen. Filmen war für ihn ein « Prozess des Suchens » : Das Medium Film sollte nicht dazu dienen, ein vorgegebenes Thema zu illustrieren. Im Gegenteil ; gereizt durch die Realität, genauer : durch Widersprüche und Ungereimtheiten unseres Alltags, machte sich Roman Hollenstein auf den Weg, mit Freunden, Fachleuten und Filmtechnikern. In einer grundsätzlichen Offenheit setzte er sich selbst dem Unerwarteten aus. Das, was dann offiziell als Thema erkannt wird, « entwickelt sich erst im Lauf der Zeit in ausgiebigen Recherchen, Gesprächen und Sammeln von Material in allen möglichen Richtungen (...) Zuerst geht es darum, Erfahrungen zu sammeln und die ganze Tragweite eines Themas kennenzulernen. »

Filmarbeit ergibt sich aus der persönlichen Betroffenheit. Die Person des Autors fließt nicht primär in der ästhetischen Handschrift ein — als stilistisches Gütezeichen. Der Autor prägt den Film vielmehr durch die Funktion, die dieser einnimmt. Der Wille zur bildlichen Mitteilung motiviert Roman Hollenstein, nicht an der Realität vorbeizugehen, sondern in sie einzutauchen und die Möglichkeit zu schaffen, zu Erfahrung zu gelangen. Aus eben dieser persönlichen Erfahrung organisiert sich dann der Prozess des Filmens und letztlich auch die gültige Form des Films, die immer vorläufig bleiben muss. Die subjektive Art der Mitteilung widerspricht einer

ausgewogenen, umfassenden, abschliessenden Form. Dadurch wirkt Hollenstein provokativ.

*

« Film als Prozess dauernder Veränderung, als Prozess des Suchens — in mühseliger Kleinarbeit die Realität unseres sich liberal gebenden und mit entsprechenden Glückverheissungen aufwartenden Gesellschaft zu durchdringen versuchen. »

In «Je Ka Mi» untersucht Roman Hollenstein die verschiedenen Formen organisierter Freizeitbeschäftigung, körperlicher Ertüchtigung und gesunder Erholung. Dass Programme persönlichen Wohlbefindens feilgeboten werden, machte Hollenstein wohl stutzig, und er fragte weiter: warum? wozu? von wem? Und was er belichtete, als er fragte, war die Kehrseite der heute so erstrebten «Fitness»-Medaille: Einerseits verwaltete Opfer, die keuchend sich abmühend oder meditierend entrückt, irgendwelchen Idealen nacheifern. Andererseits ein lockerer, überheblicher Zynismus bei den Organisatoren, die (finanziell) berechnend oder ideell fanatisch die Köder auswerfen.

In idyllischer Abgeschlossenheit, in einem Freikörperkultur-lager, zwingen die Propheten und Gläubigen ihren Körper und Geist auf den Weg zum Licht, zu einer neuen Welt: Kraft durch Freude wird straff organisiert — düstere Bilder aus der Vergangenheit, von verordneten Züchtungsversuchen einer Menschenrasse tauchen in Gedanken auf. Das Licht, das hier den gesunden Körper emporträgt, versuchen andere in Büros und Fabrikhallen zu zwingen. Ein glückliches Lächeln auf den Lippen der Arbeiter und Angestellten, ein gesundes, arbeitendes Volk: Alles nur durch fünf Minuten entspannendes Turnen während der Arbeitszeit. Doch auch hier geht es nicht nur um das körperliche Wohl: In Reih und Glied, Arme und Beine rhythmisch schwingend, werden, so erklärt ein Un-

ternehmer verklärt, soziale Schranken abgebaut — fünf Minuten lang sind alle Menschen. Beruhigend versichert der Menschheitsapostel im selben Atemzug, dass die Lockerungs- und Humanisierungsübungen keine Produktionseinbussen zur Folge haben. Für alle diejenigen jedoch, die nicht durch so aufgeschlossenen Arbeitgeber beglückt werden oder den Weg zum Licht nicht finden, stellen verschieden Organisationen und Industrieunternehmen Geräte, Maschinen, ausgesteckte Parours, aufbauende Ferienprogramme zur Verfügung. Und ein Landesvater segnet sinnig: Die Volksolympiade ist eine Olympiade des Volkes.

Wortlos, mit einem Ausharrungsvermögen und einer schonungslosen Direktheit, die teilweise ans Unerträgliche stossen, legt Roman Hollenstein Anschauungsmaterial vor. Keuchend, kotzend, verbissen, fanatisch quälen sich Tausende über vorgeschriebene Bahnen, Richtung persönliches Glück und Gesundheit, und Hollenstein hält die Kamera dicht dabei. Die Organisation des Materials trägt das Zeichen von Hollensteins Betroffenheit, in der Montage entsteht eine ätzende Satire.

*

« So möchte ich in bewusst provokativer Art jenem fantasievoll-sinnlich gestalteten Film das Wort reden, der Experimente erlaubt, aber auch risikoreicher ist. Mir kommen die Schweizer Filme manchmal allzu sehr wie gut gebaute, standfeste Einfamilienhäuschen mit Gartenzaun rundherum vor... »

Roman Hollenstein wendet verschiedene Techniken der Montage an. So lässt er streckenweise Bild und Wort in einen gezielten Gegensatz treten, einen Gegensatz, der in seiner Spannung vom Betrachter aufgelöst werden, d. h. zu einer Erkenntnis führen muss. Zu den schwärmerischen Worten des Organisators des Engadiner Skimarathons etwa, die die einmalige Landschaft preisen, kämpfen sich auf dem Bild die

Langläufer durch eine Betonsiedlung zwischen parkierten Autos durch.

Die Montage des Gegensatzes kann auch in der einzelnen Einstellung realisiert werden: Im Vordergrund sind die Anhänger der Freikörperkultur eingepfercht in ein umzäuntes Stück Land, und im Hintergrund ragt eine riesen Fabrikanlage ins Bild: Die Industrie verdunkelt die Sonne, während Glück im Ghetto geübt wird. Als weitere Möglichkeit, den Zuschauer zu provozieren, dient das statische Bild, in das Figuren eintreten oder aus dem sie verschwinden, dem Guckkasten eines Kasperletheaters ähnlich. Eine Einstellung zeigt z.B. eine unberührte Waldlanschaft und von unten schnellst regelmässig ein roter, schwitzender Kopf ins Bild; man errät: der Mann macht Kniebeugen. Der komische Effekt des Bildes überträgt sich auf das Dargestellte, auf den organisierten Stress des Vita-Parcours. Ähnliche Effekte erzielen die Nahaufnahmen von Menschen, die in einem Turnkurs an der Reckstange möglichst lange auszuharren versuchen. Der Kopf schwillt an, die Züge verzerren sich, und langsam sinken die sich verzweifelt Wehrenden immer tiefer und sacken plötzlich ab, verschwinden aus dem Bild, wie Ertrinkende.

Wenn Roman Hollenstein die Bilder zusammengesetzt, entstehen Montagesequenzen, die gezielt in ihrem Aufbau auf das Gefühl des Zuschauers ausgerichtet sind. Langsame Kamerateilen über die Silhouetten herer Schweizer Berge, untermalt mit dem Gedonner pathetischer Orchestermusik, oder Schwenks und Fahrten über eine von Rauch und Dunst umnebelte Betonwüste stimmen den Betrachter ein. Die folgenden Bilder entwickeln sich aus dieser bewusst hergestellten Gefühls-lage heraus.

« Je Ka Mi » ist von A bis Z zusammengesetzt aus gezielt montierten Gefühlschocks. Gerichtet sind sie auf den Zuschauer, aber nicht um Bekanntes zu bestätigen, sondern nicht mehr Gefühltes, Verdrängtes in Bewegung zu setzen.

« Dokumentarfilme sind notwendiger denn je — besonders auch in einer Zeit, in der die Fernsehprogramme dazu neigen, unter dem Deckmantel der 'Ausgewogenheit' dem Zuschauer wichtige Informationen vorzuenthalten und ihn so zu bevormunden... ».

Roman Hollenstein übernimmt eine journalistische Aufgabe, er will mit dem Bild informieren. Dabei muss er sich auf zwei Realitätsebenen orientieren. Einerseits auf der Ebene der gelebten Realität, der historischen, sozialen und gesellschaftlichen Wirklichkeit, und andererseits auf der Ebene der Abbildrealität, d.h. der bestehenden, hergestellten und immer wieder neu bestätigten Sehkonventionen. Fernsehen, Werbung, Bildpresse, Erziehung und Gestaltung unserer Umwelt prägen jeden von uns mit einem bestimmten Sehverhalten. Das aufgesplitterte oberflächliche, auf Reize ausgerichtete Verhalten entspricht dem Unvermögen, unsere Umgebung mit dem Auge zu befragen, zu entziffern, letztlich zu erkennen. Das öffentliche Bild, das sich abhebt von individuellen Träumen, Gefühlen und Phantasien, ist das Bild der Öffentlichkeit, einer Öffentlichkeit, die hergestellt wird im Dienste bestimmter Interessen. Es ist eine Öffentlichkeit, die als inszeniertes Arrangement Wirklichkeit verdeckt und dem Menschen verunmöglicht, Erfahrungen zu machen.

Die Bildinformationen aus der ganzen Welt, aus allen Bereichen schaffen einen Zusammenhang, eine Totalität der Information, die gegen erkennendes, praxisorientiertes Wissen abdichtet. Die « Ausgewogenheit » als Geflecht von punktuellen Sensationen verhindert die Dialektik von Privatheit und echter Teilnahme am kollektiven Geschehen. Sie nivelliert den Menschen zum funktionierenden, unselbständigen Teil eines anonymen Ganzen. Roman Hollensteins Versuch, eine Gegenöffentlichkeit zu entwickeln, realisiert sich nicht nur, indem er Verborgenes aufdeckt, sondern auch in der Entwicklung einer geeigneten Bildsprache, die teils bestehende Sehverhalten umfunktioniert — das Arbeiten mit Reizsignalen

etwa —, teils neue Möglichkeiten entwirft. Wichtig ist dabei, dass er die Kritik an dem bestehenden Zustand nicht personalisiert, nicht einzelne Gnome verantwortlich macht, um sie abzuschliessen. Glaubwürdig und von allen begreifbar wird die Kritik, damit auch die Gegeninformation, indem Hollenstein einfach in die bestehende Wirklichkeit eintaucht und wie ein Seismograph Erfahrungen aufzeichnet. Das Dargestellte spricht für sich; die Ironie besteht darin, dass es damit gegen sich spricht. Der Filmemacher verändert sich bei diesem Prozess selbst, wie Hollenstein feststellt, indem er die Wirklichkeit nicht durch einen vorbestimmten Raster filtrierte, sondern sich ihr aussetzt. Der Zuschauer erkennt das Gezeigte als seine Wirklichkeit und wird mitgerissen in die Spalte, die Hollenstein in die Oberfläche sprengt. Der Erlebnisbericht trifft seine Ängste, Phantasien, weckt Emotionen, setzt ihn als individuelle Person in Bewegung. Die Schockwirkung erfolgt durch die Tatsache, dass Hollenstein Bekanntes, Alltägliches von einer ungewohnten Seite beleuchtet.



« Ich denke, dass es wichtig ist, Bilder zu finden, die nicht nur den Kopf des Zuschauers, sondern in ihrer sinnlich-nahen Art auch seinen Bauch berücksichtigen, die ihn als ganze Person ansprechen... »

« Je Ka Mi » hat mich gereizt, provoziert. Roman Hollensteins « Bauchschuss » hat auch mich getroffen. Ich spürte auf direkteste Art, wieviel Zynismus und Menschenverachtung unser Alltag birgt, wie fortgeschrittene, perfekt organisierte und institutionalisierte Formen die Verwaltung unseres Anspruchs auf Glück und Gesundheit angenommen hat, wie weit die Bereitschaft grosser Kreise geht, in einem, wie auch immer begründeten Fanatismus, sich dieser Fremdbestimmung zu unterwerfen.

Doch schwang in meiner Betroffenheit auch ein ungutes

Gefühl mit. Hollensteins Bilder von den « Opfern » gehen teilweise bis an die Grenzen des Aushaltbaren. Der Autor hat sich in extremer Weise dem « Stoff » ausgeliefert. Die Erfahrungen schlagen in einen Zynismus um, der sich im Film als die Haltung des Regisseurs frei macht : Und hier nun fehlt mir etwas. Ich möchte es versuchsweise als die « dialektische Betrachtungsweise » bezeichnen, wobei ich hier weiter als « Bauchredner » spreche und nicht als « Kopffüssler ». Roman Hollenstein wollte einen Montagefilm drehen, « der als dichtes Geflecht gestaltet wird ». Dieser formale Aspekt hat Konsequenzen in der Aussage. Die Verwaltung des legitimen Anspruchs auf körperliche und psychische Gesundheit wird als undurchdringbares Netz gezeigt, in dem die Opfer zappeln. Es scheint keine Lücke zu geben, kein Entrinnen, keine Alternative. Dieser Raum der Freizeitgestaltung wird als undurchdringbarer Herrschaftszusammenhang geschildert. Die niedergeschlagene Reaktion des Zuschauers muss Resignation sein oder in die Feststellung münden : So nicht ! Aber wie ? Roman Hollenstein setzt sich letztlich über die Opfer. Er lässt sie und damit auch den Zuschauer allein. Der abschliessende Schwenk im Film auf einen Kühlturm eines Atomkraftwerks erweckt Erinnerungen an braune Zeiten der organisierten Massenvernichtung : Hollenstein kritisiert eine kranke Gesellschaft und meint damit die Welt. Der Zynismus droht, eine praktische Erkenntnis und ein folgerichtiges Handeln zu lähmen.

Es gibt heute verschiedene Gruppen und Organisationen in der allgemeinen Bewegung der Bürgerinitiativen, die versuchen, eine Gegenöffentlichkeit zu schaffen und in konkreter Quartier- und Stadtarbeit auf eine konkrete Utopie eines gesunden Lebens hinzuwirken. Dieser Arbeit nützt Hollenstein Film nichts, und zwar nicht weil er falsch oder schlecht wäre, sondern weil er die Gefahr enthält, durch die lineare Radikalität in der Autorenhaltung, die Betroffenen zu isolieren. In unserer Arbeits-, Wohn- und Lebenssituation ist Spontaneität zum grossen Teil verkümmert und schon gar nicht mehr selbstverständlich zu erreichen. Es muss organisiert werden, es müssen

Lernfelder geschaffen werden. Hollenstein kritisiert eine bestimmte Form der Freizeitorganisation. Da er den Nährboden aber nicht zeigt, auf dem der Mensch zum Opfer wird, sondern nur die Opfer, entsteht die Tendenz, auf sich selbst zurückgeworfen zu werden, auf die Basis, die eben gerade, wie der Film indirekt zeigt, nicht tragfähig ist. Hollensteins Kritik ist treffsicher geführt. Doch : Hat man den Zwang als Zwang entlarvt, hat man noch nicht viel gewonnen ! Das heisst nicht, Hollenstein hätte seinerseits Rezepte liefern müssen — eine dialektische Betrachtung einer Krankheit jedoch hilft zu Gegenmassnahmen, trägt zur Genesung bei. Grossaufnahmen von Symptomen können erschüttern, können aber auch bestehende Resignation und Verzweiflung — der Nährboden der Unterwerfung — verstärken.

Jörg Huber

Alle Zitate stammen aus dem Text von Roman Hollenstein im Kellerkino-Buch « Dokumentarfilme aus der Schweiz », S. 175 ff.

« Je Ka Mi oder Dein Glück stammt ganz von dieser Welt ». Produktion : Roman Hollenstein und Filmkollektiv ; Regie und Buch : Roman Hollenstein ; Schnitt und Fertigstellung : Georg Janett und Rainer Trinkler ; weitere Mitarbeiter : Robert Boner, Edwin Horak, Mathias Knauer, Beate Koch, Hans Künzi, Hans Liechti, Berthold Rothschild, Otmar Schmid, Nina Stürm u. a. m. 16 mm, Farbe, ca. 95 Minuten.

Passions-Darstellungen

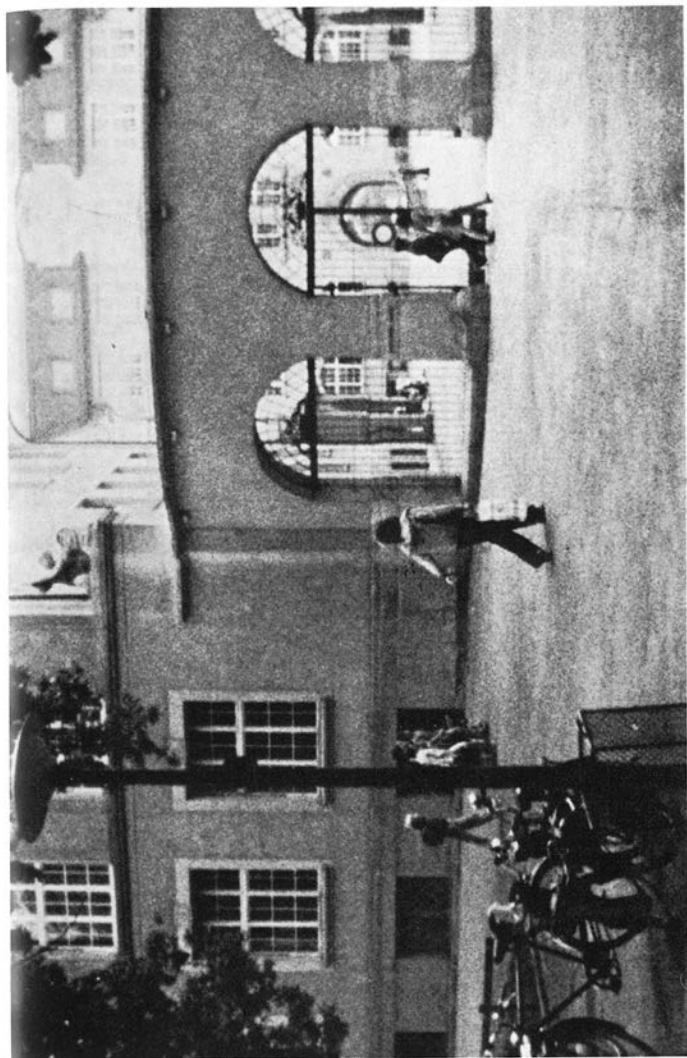
« Zwei Porträts » von Richard Dindo

Zu den interessantesten Beispielen des neuen Schweizer Films zählen die Künstlerporträts Ich denke an Fredi M. Murers « Bernhard Luginbühl » (1966), an Georg Radanowicz' « 22 Fragen an Max Bill » (1969), an Richard Dindos « Naive Maler in der Ostschweiz » (1973), an Hans-Ulrich Schlumpfs « Armand Schulthess » (1974) und Jürg Hasslers « Josephson » (1977). Es sind dies alles Werke, die weit über das hinaus gehen, was man etwa am Fernsehen periodisch angeboten bekommt : einsame malende Genies, gefangen in einem Ghetto des Schönen ; begleitet von einer seichten musikalischen Brühe aus Bach, Modern Jazz Quartet und Luciano Berio. Murer, Radanowicz, Dindo, Schlumpf und Hassler interessieren sich gleichermassen für das Werk ihrer Künstler wie für den Prozess, der zu diesem Werk führt. Sie stellen das Schaffen eines Künstlers in die Umwelt des Künstlers, sehen es auch als Reaktion auf soziale und im weitesten Sinne politische Verhältnisse. Die Filmemacher selbst treten hinter den Künstler zurück, stellen ihm ihr Werkzeug zur Verfügung. Keiner von den erwähnten Filmen will originell sein. Kaum einer arbeitet mit Attraktionen, die ausserhalb des Themas liegen, mit Bildreimen und illustrierenden Tonfolgen.

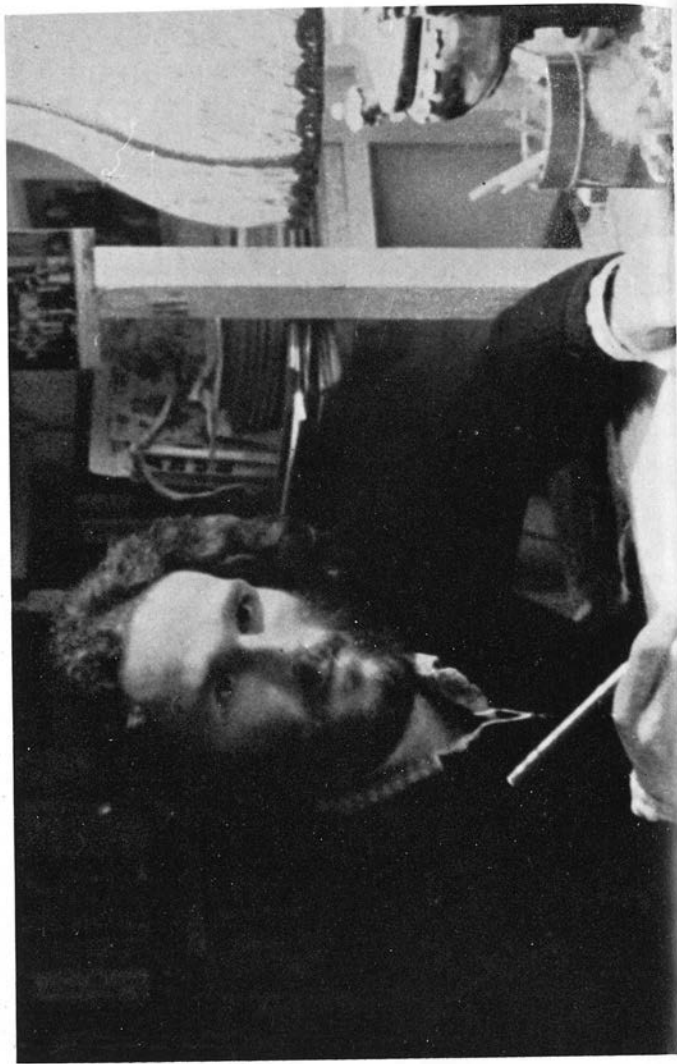
Nun hat sich ein weiteres Mal Richard Dindo eingeschrieben in diese Tradition des neuen Schweizer Films. Er behandelt unter der Überschrift « Zwei Porträts » das Werk eines « Gebrauchsgraphikers » (Clément Moreau) und eines « Foto-reporters » (Hans Staub). Beide, fast einstündigen Dokumentationen (47 und 50 Minuten) sind in sich abgeschlossen.

Clément Moreau ist 1903 in Koblenz geboren, verbrachte Jahre im Erziehungsheim, flüchtete 1918 und machte mit bei der revolutionären Arbeiterbewegung. Hier fand er auch seine Lehrer: Käthe Kollwitz und John Heartfield, engagierte Künstler, die ihre Graphik, ihre Fotomontagen systematisch in den Dienst der vom Leben Zukurzgekommenen stellten. Moreau sieht sich denn heute noch als Gebrauchsgraphiker, nie als Künstler. Er wurde zwar von der direkten Sprache des deutschen Expressionismus berührt, doch was ihm stets wichtiger war als die Verfeinerung seiner individuellen Möglichkeiten, ist die Verständlichkeit und Reproduzierbarkeit von Bildern. Moreau konnte 1933 vor der Gestapo aus Deutschland fliehen, wählte die Schweiz zum vorübergehenden Exil, arbeitete hier illegal und musste dann weiter, nach Argentinien, wo er dreissig Jahre lang blieb, bis er auch da von der Militärdiktatur vertrieben wurde. Seit 1962 ist er wieder in der Schweiz, beschäftigt als Theaterzeichner am Zürcher Schauspielhaus, als Lehrer an der Kunstgewerbeschule St. Gallen und als Therapeut am Burghölzli (psychiatrische Klinik).

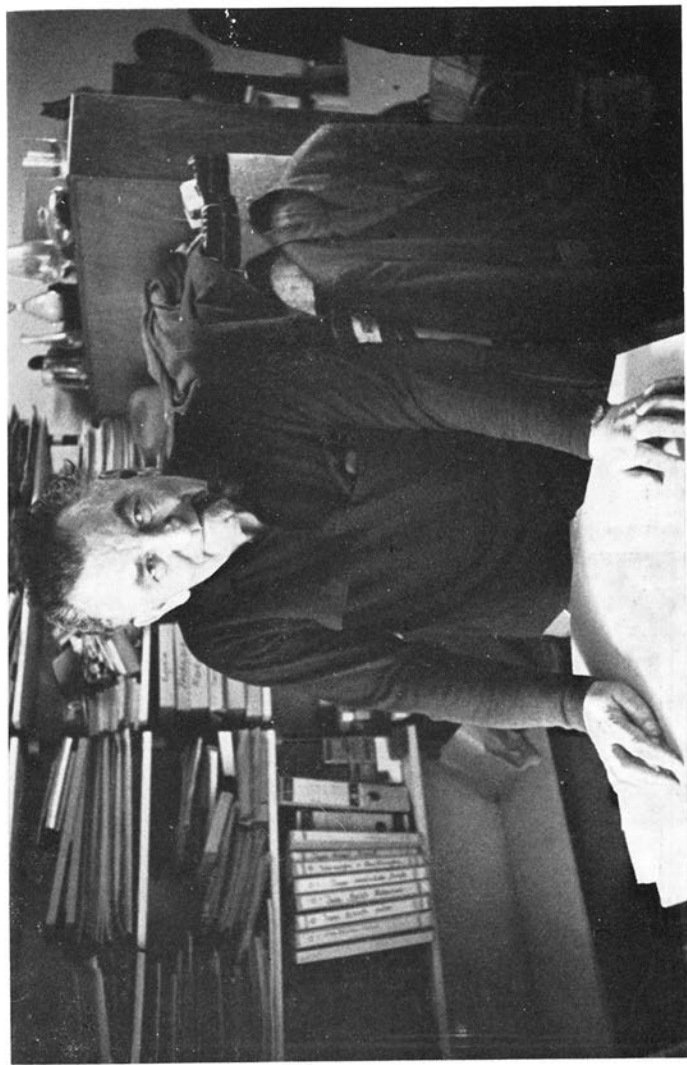
Diese bewegte Biographie Moreaus ist stets fassbar in Bild-dokumenten. Der Graphiker erzählt und zeigt, wie er mit dem Zeichenstift oder dem Linolschnitt-Messer reagiert hat auf die Ereignisse der Zeit. Das Leben im Erziehungsheim, die Bedrohung der Existenz in der Nazizeit, die heimliche Arbeit in der Zürcher Genossenschaftsdruckerei zwischen 1933 und 1935, das Leben in Südamerika haben zu Graphiken geführt, die betroffen machen. Es wird dabei klar, dass Moreaus Schicksal kein privates ist, dass Moreaus Lebensweg die Passion, der Leidensweg zahlloser politisch Verfolgter ist, Moreaus Schnitte gleichen sich nicht von ungefähr den Holzschnitt- und Kupferstich-Folgen der Passion Christi an, wie sie aus der Dürer-Zeit überliefert sind. Dürer verkaufte seine Blätter auf dem Markt. Moreau will Bilder machen, « die in Bauernstuben hängen ». Dürer vervielfältigt seine Graphiken in den



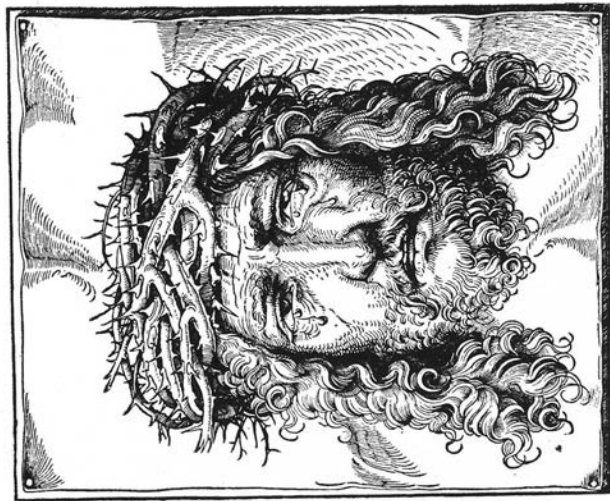
« Aufpassen macht Schule » : dämonisierte Institution



« Aufpassen macht Schule » : zerbrechliche Innerlichkeit



« Clément Moreau — Gebrauchsgrafiker »

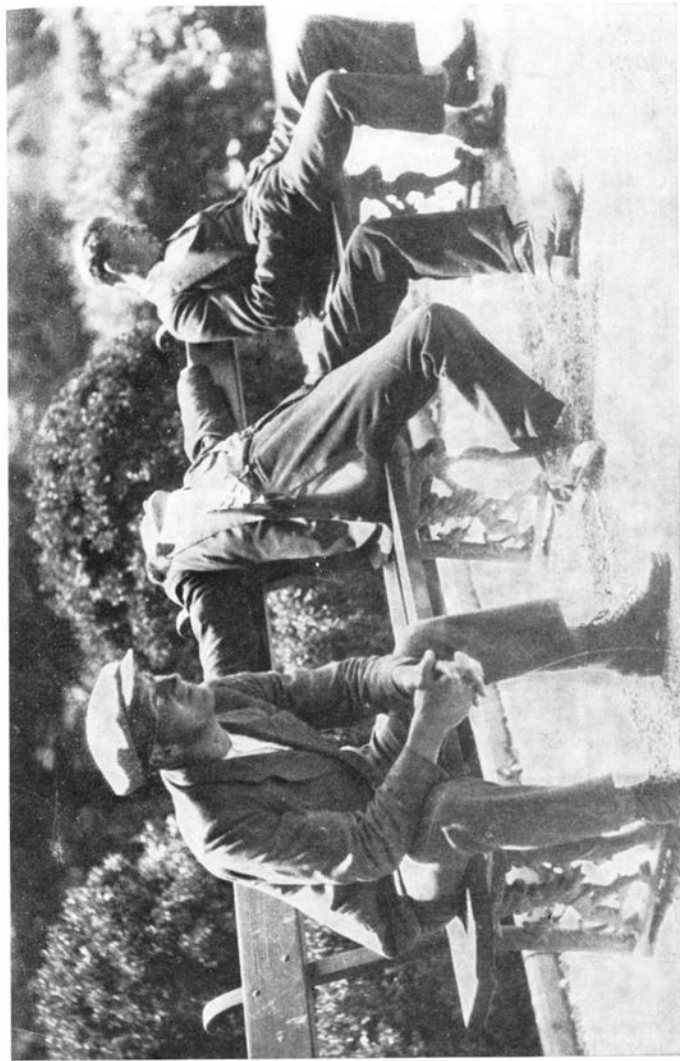


Salve sc̃a facies nostri redēptoris

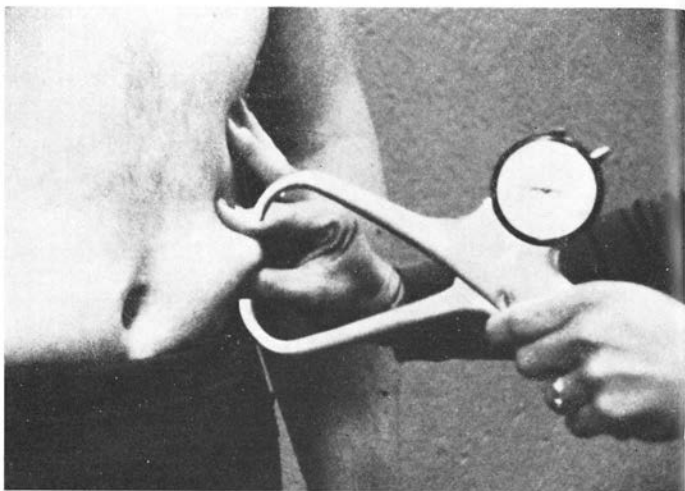
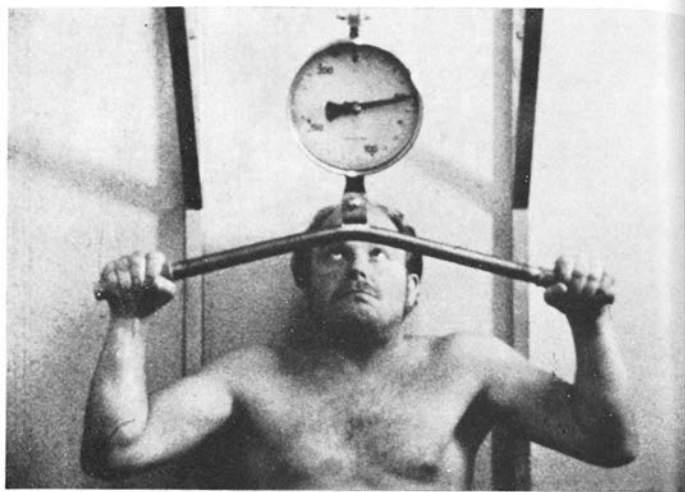
Hans Burgkmair, 16. Jahrhundert...



Moreau, 20. Jahrhundert...



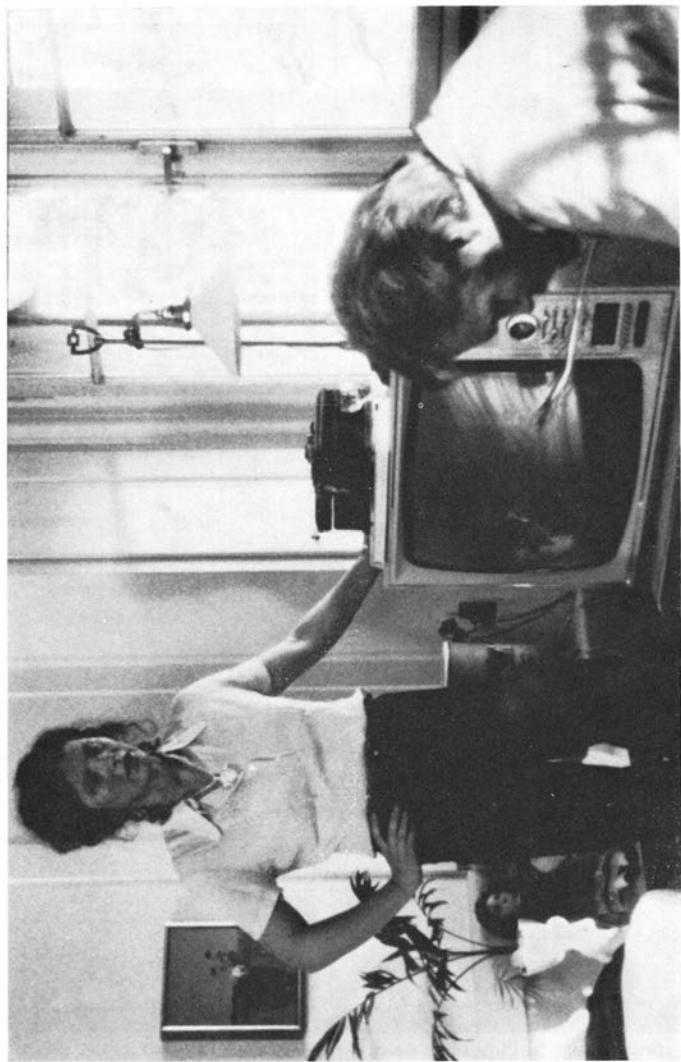
Hans Staub, 20. Jahrhundert : Passionsdarstellungen



« Je Ka Mi » : sich fit schuften,...



...um fit zum Schuften zu sein



« Südseereise » : Die Realität



« Südseereise » : Der Traum



Rousseau und Voltaire, aus einem Stich des 19. Jahrhunderts



Rousseau (Roger Jendly) und Voltaire (François Simon) in « Alzire oder der neue Kontinent »



« Alzire » : der neue Kontinent im alten Stück

fortschrittlichsten Reproduktionstechniken seiner Zeit (Holzschnitt, Kupferstich). Moreau bevorzugt den Linolschnitt, der sich fünfzigtausendfach drucken lässt, ohne nachzulassen in der Qualität.

Dindo und der Kunsthistoriker Guido Magnaguagno stellen einen Gestalter vor, der seine Arbeit in den Dienst der politischen Aufklärung stellt. Sie lassen Moreau sprechen. Einmal führt Moreau sein Werkzeug vor, demonstriert wie er arbeitet und worauf es ihm dabei ankommt: auf knappe, leicht verständliche Formen.

Filmwissenschaft
Universität Zürich

STAUB

Im zweiten Porträt über den heute 83-jährigen Fotoreporter Hans Staub stellt der Filmemacher wie im Falle des Gebrauchsggraphikers Moreau, dem Dargestellten die Apparatur zur Verfügung und bleibt selbst im Hintergrund. Staub ist ein anderes Temperament als Moreau. Staub ist bedächtiger, schweigsamer als der gewandte, manchmal schalkische Graphiker. Das hat denn auch sofort Auswirkungen auf den Rhythmus des Films, auf die filmische Atmosphäre: — ein Indiz übrigens für die Zurückhaltung des Filmemachers. Staub hat in den dreissiger Jahren für die Zürcher Illustrierte unter Arnold Kübler gearbeitet und bekam da Gelegenheit, Reportagen zu machen, die weit über das Niveau dessen hinausgehen, was man an Illustriertenreportagen gewohnt ist. Staub erfasst Menschen als soziale Wesen. Er kommt mit seinen Reportagen hinter die gesellschaftlichen Widersprüche seiner Zeit. Die Vergantung eines Bauernhofs im Entlebuch (1934) wird durch Staubs Objektiv zum erschreckenden Ereignis, zum entsetzlichen Gericht des Stärkeren über den Schwächeren. Feiste Beamte und selbstgerechte Nachbarn, die wie Hyänen über das Hab und Gut eines Mitmenschen herfallen, sind zusammengesehen mit den hilflosen Kindern derer, die gerade Fallit gemacht haben. Pathos gibt es nicht, — nur Menschlichkeit,

Mitgefühl und ohnmächtige Zeugenschaft. Staub geht sogar immer wieder in Distanz. In seiner Vorliebe für Totalen und Halbtotale steckt das Verlangen, möglichst umfassend zu informieren, Ereignisse in ihrer Ganzheit, psychologische Momente im sozialen Kontext zu zeigen. Hans Staub hat vor ungefähr vierzig Jahren eine Bauernfamilie fotografiert, deren Hof im gestauten Sihlsee unterging. Heute besucht Dindo zusammen mit dem Fotoreporter einen Spross jener Sippe. Es scheint, als wäre die Beziehung zwischen Reporter und « Reportiertem » nie abgerissen. Man spürt durch diese Sequenz hindurch Staubs Gewissenhaftigkeit und Engagement für den Menschen in bedrohlichen Situationen.

Staubs Schaffen wird als Reflex auf die ökonomischen und politischen Verhältnisse einer Epoche gesehen. Streikende Fabrikarbeiter, Arbeitslose vermitteln die soziale Stimmung während der Krisenzeit um 1930. Als Staub 1938 im vorarlbergischen Bludenz den Ablauf der Wahlen in Österreich photographieren wollte, wurde er überrascht von der Meldung, deutsche Truppen seien einmarschiert. Er reiste sofort nach Innsbruck und machte deprimierende Bilder vom Einmarsch der Nazis und damit vom Ende einer Demokratie. 1941 wurde die Zürcher Illustrierte ohne Publikumsbefragung aufgelöst. Staub musste für Familienhefte arbeiten und geriet so in Vergessenheit. — Massenmedien, Illustrierte und Zeitungen werden wie Waren behandelt, und diejenigen, die sie herstellen, haben keine Verfügungsgewalt. Mit der Verschiebung eines Mannes wie Staub gerät die photographische Analyse gesellschaftlicher Zustände ins Off. — Dies wird transparent durch ein Interview mit jenem Redaktor, der den Reportagestil Staubs gefördert hat : Arnold Kübler.

Sowohl im Porträt Staub als auch in jenem von Moreau kündigt sich ein neuer Typus « Künstlerfilm » an, ein Typus, der gleichzeitig historische und psychologische Sensibilität entwickelt vis-à-vis der dargestellten Persönlichkeit. Da werden Gestalter gezeigt, die mit ihrer Arbeit reagieren auf ihre Umwelt : — jeder mit seinen Mitteln, jeder seinem Tempera-

ment entsprechend. Der Film demonstriert das : zwei Temperamente, zwei filmische Tempi, zwei Medien, zwei Arbeits-sphären. Hier Druckerei, Arbeitstisch, Radio, — da Aussenraum, Strasse, Bauernhof. — Es kommt dazu, dass sowohl Moreaus Graphiken als auch Staubs Photographien mit Respekt vorgestellt werden. Das will heissen : ganzformatig, ohne Kamerabewegungen, ohne subjektive Schwenks und Zooms, ohne illustrative Musik. (Hans Eislers « Wiegenlied einer proletarischen Mutter », zu Moreaus Porträt nehme ich nicht als illustrativ, sondern als zusätzliche Information, als Lied eines anderen Emigranten und Opfers des Dritten Reiches).

Werner Jehle

Zwei Porträts ; Hans Staub, Fotoreporter/Clément Moreau, Gebrauchsgrafiker. Produktion : Filmkollektiv ; Regie und Buch : Richard Dindo ; Mitarbeit : Guido Magnaguagno ; Kamera : Otmar Schmid, Heleen de Wit ; Ton : Alain Klarer ; Schnitt : Elisabeth Waelchli.

16 mm, sw. (Staub), Farbe (Moreau), 47 und 50 Minuten.

Die Suche nach dem Durchschnitt

Filmschulen, die Schule des Fernsehens und mögliche Alternativen

Auch die 13. Solothurner Filmtage zeigten deutlich, wie « international » — Schwarzenbach würde bestimmt ein drastischerer Ausdruck einfallen — das schweizerische Filmschaffen ist. Neben den Arbeiten cineastischer Reisläufer, die sich zeitweilig in den Sold ausländischer TV-Anstalten gestellt haben (wie Hannes Meier, Johannes Flütsch oder Michael Mrakitsch), waren auch diesmal eine Reihe von Produktionen zu sehen, die von schweizerischem Nachwuchs an Filmschulen im Ausland gemacht wurden. Die *London International Filmschool* oder die *Academy of Arts in San Francisco* tauchten da als Coproduzenten auf; und für nicht weniger als acht Filme zeichneten die *Hochschule für Fernsehen und Film in München* oder die *Deutsche Film- und Fernsehakademie in Berlin* als Produzent (zwei mal in Coproduktion mit Fernsehanstalten).

Diese « Auslagerung » der Ausbildung — weil es am wenigsten kostet, bildungspolitische Aktivitäten erspart und medienpolitische Folgeprobleme (scheinbar) ausklammert — hat für die betroffenen Filmstudenten sicher nicht nur Nachteile. Im Gegenteil, subjektiv werden wohl die meisten den Aufenthalt in Berlin oder München dem « Diskurs in der Enge » vorziehen. Nur, das Zurückkehren fällt von Jahr zu Jahr schwerer — und welche Möglichkeiten hat die Heimat schon zu bieten, wo der Kuchen doch bereits für die mehr

oder minder arrivierten Dagebliebenen viel zu klein ist ? Welche Absolventen von Filmschulen arbeiten z.B. beim Schweizer Fernsehen ? Wobei allerdings sogleich auch zu fragen wäre, wieviele sehen die TV-Arbeit überhaupt als erstrebenswert an; welche Erfahrungen von Kollegen oder welche Angebote der Anstalten könnten sie dafür motivieren ?

Sicher, ein bisschen hat sich auch beim Fernsehen getan. Einige Auftragsproduktionen kamen zustande, einzelne Regisseure von ausserhalb sammelten Studioerfahrung, und es bestehen konkrete Pläne, weiteren « freien » Filmschaffenden Arbeitsmöglichkeiten zu bieten : Etwa bei einem Projekt des Ressorts « Religion und Sozialfragen ». Geplant sind (vorläufig elf) filmische Porträts aus dem Bereich der Arbeit (« ... Arbeit, verstanden als Tätigkeit eines einzelnen, als Mittel zur Selbstverwirklichung, als Wert, als Teil-Lebensinhalt. Jedes der zu realisierenden Beispiele soll auf die Person des dargestellten Menschen beschränkt bleiben, ohne dabei aber das aus der Arbeit entstehende persönliche Umfeld (soziale Stellung, Freizeit) zu vernachlässigen. ») Unter den vorgesehen Autoren dieser Reihe sind Namen, die man bislang von Solothurn her kannte, wie Iwan Schumacher oder Friedrich Kappeler.

Dass dieses TV-Projekt ausgerechnet den Arbeits-Titel « Auf der Suche nach dem Durchschnitt » trägt, scheint mir mehr als ein ironischer Zufall zu sein. Denn diese Formel « Suche nach dem Durchschnitt » entbehrt ja nun wirklich nicht einer perfiden Doppeldeutigkeit. Und eine kritische Bestandesaufnahme der bisherigen TV-Filme zu konkreten gesellschaftlichen Themen (wie dem anvisierten Bereich der Arbeit) nährt eher die Befürchtung, dass die intern herrschenden Normen stärker sein werden als die kreativ-kritischen Impulse von aussen. Diese herrschenden Normen reichen von der vorgegeben fixen Sendedauer über bürokratisch verplante Dreharbeiten, bei denen die Motivation und Kooperationswünsche der Beteiligten hinter einer « reibungslos funktionierenden » Disposition zurückzutreten haben, bis zur sattem

bekannten Ausgewogenheitsforderung mit ihrer verheerend-einebnenden Wirkung.

Wenn hier von den Normen und Zwängen für Fernsehschaffende die Rede ist, sollen allerdings auch atypische Beispiele — Fälle, die sozusagen die Ausnahmen von der Regel darstellen — nicht unterschlagen werden. Zum Beispiel der in Solothurn vorgeführte 93-minütige Dokumentarfilm « Alois oder Die Wende zum Besseren lässt auf sich warten » von Tobias Wyss mit Kameramann Hannes Meyer für Fernsehen DRS gedreht. Dieser aussergewöhnlich gründlich recherchierte, liebevoll aufgenommene, eindringlich-authentische Fernsehfilm steht als Gegen-Beispiel dafür, dass es auch beim Fernsehen noch « Produzenten », d.h. leitende Programmacher gibt, die Autoren und Realisatoren auch einmal Gelegenheit gewähren, sich so umfassend und so intensiv auf eine Geschichte aus der helvetischen Wirklichkeit einzulassen, wie es die komplexe Realität erfordert; und nicht, wie es dem abstrakten Kalkül einer technokratischen Administration fungebil erscheint: einer Administration, die die Zuschauer an starre Zeitschematas und einheitlich geeichte « Sendegefässe » gewöhnt, um sich dann später darauf zu berufen, dass die Zuschauer ja nichts anderes wollen. In den Fernseh-Anstalten sind die Programmordnungs-Fetischisten ja bereits soweit, dass sie nicht nur zeitlich genormte Eigenproduktionen durchsetzen, sondern auch eingekaufte Filme auf einheitliche Sendegefäss-Ausmasse zurechtstutzen.

Dass sich bei den Fernsehanstalten — obwohl sie sich ja nicht direkt über den Markt definieren — Normierung grösseren Stils durchsetzen, ist eigentlich nicht sonderlich neu. Dass jedoch der Trend zu möglichst problemlos-glatte Verwertbarkeit auch schon auf die Arbeiten am Filmhochschulen durchschlägt — vergleichbar dem Numerus-Clausus-Druck, der von den Hochschulen bis auf die Grundschulen wirkt — gibt sehr zu denken. Denn dieses Bemühen um Anpassung — das bei Co-Produktionen von Hochschulfilmen mit Fernsehanstalten in einer direkten ökonomischen Abhängigkeit gründet

— ist verknüpft mit einem weitgehenden Verzicht auf radikale, d. h. an die Wurzeln gehende Versuche und Konzepte. Auf Arbeiten, die etwas riskieren, die aber noch im Misslingen mehr Erfahrung und Erkenntnis bringen als altklug-anpasslerische Imitation abgesegneter Muster oder braves Nachexerzieren von Experimenten von gestern und vorgestern.

Anscheinend fehlen an den Filmschulen für ein Lernen und Arbeiten, das einerseits freier und mutiger ist und sich andererseits an der widersprüchlichen gesellschaftlichen Wirklichkeit orientiert, einige Voraussetzungen. Eines der ungeklärten Probleme besteht meines Erachtens im Fehlen eines differenzierten Berufsbildes bzw. in der unklaren Berufsperspektive, Wozu bilden die Filmschulen aus? Wo werden medienspezifisch qualifizierte Kräfte gebraucht und was für Leute werden gebraucht?

Am besten sind solche allgemeinen Fragen anhand konkreter Situationen und Probleme zu verdeutlichen.

Da gibt es zum Beispiel in München Sozialarbeiter eines Freizeitheims, die händierend nach Leuten aus der Medienbranche suchen, weil von Lehrlingen und Jungarbeitern der Wunsch kam, einen Film oder so etwas darüber zu machen, wie sie ihre Autos frisieren, wie sie damit an Rallies teilnehmen und wie es ihnen dabei ergeht. Videogeräte stünden zur Verfügung. In der gleichen Stadt hocken HFF-Absolventen abends frustriert in Kneipen herum, weil sie ihr Geld mit Taxifahren und ähnlichen Jobs verdienen, da sie als Filmemacher keine Arbeit finden. Dieser Widerspruch zwischen objektiven Bedürfnissen und subjektiven Wünschen ist weniger ein Kommunikations- als ein Identitätsproblem. Und es hängt zusammen mit dem recht diffusen Berufsbild, das den Filmemacher irgendwie als — mehr oder weniger genialen — Künstler sieht.

Dass es auch in der Schweiz auf lokaler und regionaler Ebene Bedürfnisse und Wünsche gibt, gesellschaftliche Themen und Probleme mithilfe von Film und Video darzustellen und zu reflektieren, zeigen u. a. verschiedene Anfragen an jene politisch-kulturelle Organisation, die bei uns in Produktion und

Vertrieb medienpraktische Pionierfunktionen erfüllt und — bei allen Mängeln und Widersprüchen — mittlerweile so etwas wie ein Modell für die Verbindung von kommerzieller und alternativer Medienarbeit geworden ist: die Filmcooperative und das Filmkollektiv Zürich. Wenn allerdings Typographen aus Genf Medienarbeiter in Zürich um Rat und eventuelle Hilfe für ein Projekt über die akuten Strukturveränderungen im graphischen Gewerbe (mit Rationalisierung, Arbeitsplatzverlust usw.) anfragen müssen, zeigt dies, wie unterentwickelt die Situation bei uns noch ist.

Eine mögliche Alternative und ein Ausweg aus diesem kulturpolitischen Dilemma bestünden darin, lokale und regionale Medienzentren aufzubauen. Bei entsprechender öffentlicher Unterstützung könnten diese auch gewisse Ausbildungsfunktionen übernehmen. Zudem böten sie ein Arbeitsfeld für jene im Ausland fachlich ausgebildeten Medienarbeiter, die ihre Energie und Fantasie gerne auch in jenem Land und zur Veränderung jenes Landes einsetzen möchten, dem sie entstammen.

In seinem Aufsatz « Zur Lage des Schweizer Films — 15 Jahre nach der Filmgesetz und zehn Jahre nach den ersten internationalen Erfolgen » resümiert Freddy Buache, dass es für die Schweizer Filmemacher « an der Zeit ist, sowohl die Bedeutung ihrer Kunst wie auch die Bedeutung des bisher Erreichten praktisch und theoretisch zu überprüfen. Sie müssen ihre Beziehung zum Zuschauer neu überdenken, ihre Beziehungen zum Bild, zum Ton, zu den technischen Geräten, zum Fernsehen, zum Geld, zum Staat und vor allem zu sich selber. » Dem ist sicher zuzustimmen. Andererseits ist es jedoch auch für die wichtigen gesellschaftlichen und politischen Gruppen und Organisationen — sowie für die zuständigen staatlichen Instanzen — an der Zeit, ihr Verhältnis zu den Filmschaffenden zu überprüfen und basisdemokratische Anstrengungen und Auseinandersetzungen nicht nur nicht zu behindern, sondern angemessen zu unterstützen.

Karl Saurer

MOVIE 1+2

im Nägelihof beim Rüdtenplatz, Tel. 01 • 69 14 60

STUDIO COMMERCIO

beim Bahnhof Stadelhofen, Tel. 01 • 34 41 24

Zürichs drei Studio-Kinos mit den
aussergewöhnlichen Filmen

Im neuen Programm Filme von
Alfred Hitchcock, Robert Bresson, Wim Wenders,
S. M. Eisenstein, R. W. Fassbinder, Daniel Schmid,
Luis Buñuel, Andy Warhol, Lina Wertmüller,
Nagisa Oshima, Andrei Tarkowsky usw.

... da möchte ich meinen Hut nehmen und gehen

«Südseereise» von Sebastian C. Schroeder

Gegen den Schluss des Films erzählt Marie-Therese, die bei Sebastian zu Besuch ist, wie ihr Mann sie verlassen hat. Auf Sebastians Frage, wohin er denn gegangen sei, meint sie: «Das hat er eben nicht geschrieben, aber da ich ja wusste, dass er ein Südseedings ist, dass er die Seekarte von diesen Inseln ganz genau kannte, dass es immer sein Traum war, mit einem Schiff dahin zu fahren, da war es mir schon klar, dass er da hin ging. Ich glaube, dass der Druck, gerade wie er weg ist, ein unheimlicher Druck auf unsere Beziehung, die Kinder und alles, das war zuviel, da hat er alles hingeschmissen.» Alles hinschmeissen und abhauen, das möchte auch Sebastian; das Kind, Philipp, die Frau, Ursula, hinter sich zurücklassen, auch die Umgebung, von der längst jede hinterste Ecke bekannt ist, in der es nichts mehr zu entdecken gibt. Sebastian lebt von seinen Erinnerungen, mit ihnen fühlt er sich wohl. Dann und wann schaut er sich Videobänder einer früheren Reise durch Amerika an, Manhattan, und dann Strassen durch die unendliche Weite, Strassen, die am Horizont von der Landschaft direkt in den Himmel führen, Palmen, in denen der Wind traurige, geheimnisvolle Melodien spielt. Und zwischendurch Freunde von damals, ein Mann, der auf dem Arm «Fuck War» eintätowiert hat, und schliesslich er selber, mit längeren Haaren noch, lachend, zufrieden mit sich und der Welt. Hier und jetzt aber ist Sebastian unzufrieden.

Einmal zieht er Ansichtskarten aus der Schublade seines

Arbeitstisches, sie zeigen Berglandschaften, dann eine Schweizerfahne in einer Eishöhle, ein eingefrorenes Auto, ein Zimmer, in dem ein riesiger Steinbrocken liegt, der es beinahe bis zum Rand füllt. Sebastian fühlt sich eingeeengt, zu Hause, auf der Strasse, in der Schweiz. Da ist eine Beziehung, die nicht mehr klappt, eine Frau, von der er weg möchte, nicht so sehr wegen ihr, sondern weil er im Moment keine Beziehung ertragen kann, aber da ist auch ein kleines Kind, das ihn braucht, eine Mutter, die, wenn er weggehen würde, kaum mehr arbeiten könnte oder dann das Kind den Tag durch weggeben müsste. Da ist aber auch jenes saubere und ruhige Land, in dem, wie ein Reisebegleiter, ein Schweizer, ihm auf dem Flug nach Amerika erklärte, zuviel Ordnung herrsche, in dem alles fast militärisch sei «Aber ich nehme a, dass wenn Gsellschaft wot existiere, mues es Regle ha, und ich glaube: d'Schwiz hät e bitz zvil und Amerika e bitz zwenig dere Regle. You know what I am talking about.» Ein Land, in dessen Sprache, wie ein Autostopper meint, so beschissene Wörter wie «Bruschtwarze» und «Kalbshaxe» vorkommen. Der Stopper, auch er ein Schweizer, spricht darum nur noch englisch.

Sebastian möchte der Enge entkommen, er flüchtet in die Träume. Bilder der Sehnsucht tauchen vor ihm auf, Palmen, eine schwarze Frau. Er verliert den Boden unter den Füßen. Selbst die Fernsehbilder der «Landshut» auf dem Flughafen von Mogadischu holen ihn nicht aus dem Träumen zurück, die «Landshut» lässt ihn an die Anzeigetafel auf einem Flughafen denken, an Flugzeuge, die in die Wolken stechen. Aber Sebastian fliegt nicht weg, die mächtigen Wellen, in denen er am Schluss des Films schwimmt, täuschen das Meer nur vor — sie werden von Maschinen erzeugt. Sebastian wird weiter von Palmen und verlockenden schwarzen Frauen träumen.

«Südseereise» ist angelegt zwischen Dokumentar- und Spielfilm er entstand ebenso aus der Geschichte von Ursula und Sebastian, aus gehörten, gefundene Geschichten und aus

den Phantasien des Filmemachers : Die Hauptpersonen spielen sich selber. Die Regie aber führte Sebastian, in « Südseereise » erzählt ein Mann von seinen Erfahrungen und Sehnsüchten. Man erfährt nicht, ob Ursula vielleicht auch Sehnsüchte habe, man erfährt auch nicht, was sie arbeitet. Nach dem ersten Drehtag glaubte Ursula Klar, sie werde für den Film missbraucht, sie blieb darum die Nacht über weg und telefonierte am nächsten Morgen, dass Sebastian mit ihr nicht mehr rechnen könne. Im Film steht diese Szene am Schluss, sie zeigt das vorläufige Ende der Beziehung an. Der Ton der Szene ist Originalton, die Bilder wurden nachgestellt. Die langen Gespräche im Wohnzimmer sind improvisiert, Ursula und Sebastian meinen es in diesem Moment aber nicht ganz so ernst, wie es scheint. Die Gespräche geben ungefähr wieder, was Ursula Klar und Sebastian C. Schroeder früher auch schon besprochen haben. Die Geschichte von Marie-Therese ist wahr, sie gab Schroeder sogar den Anlass, den Film, an den er schon lange gedacht hatte, auch zu machen. Die Geschichte der Serviertochter hat Schroeder auch wirklich gehört, im Film aber wird sie von Bice Curiger nacherzählt. Wirklichkeit und Fiktion gehen laufend ineinander über und ergänzen sich, die Selbstdarstellung Schroeders ist zugleich das Porträt eines Mannes, der zu einer Beziehung nicht mehr fähig ist, der vom Plan eines Ausbruchs träumt, bis er ihn nicht mehr verwirklichen kann, der sich mehr und mehr von Freunden und Partnern entfernt und sich selber isoliert. Was Schroeder zeigt, beschäftigt nicht nur ihn, er ist nicht der einzige Mann, der von Palmen träumt.

Überraschend an « Südseereise » ist die Ehrlichkeit, mit der sich Schroeder selber darstellt. In den Gesprächen muss Ursula ihn manchmal richtig anschreien, damit er sich ihre Meinung auch einmal anhört. Sebastian, der lustlos durch den grauen Alltag geht, sieht nicht, wie ungerecht er gegen Ursula wird, er ist schon so unzufrieden, dass er nicht merkt, wie verletzend seine Haltung Ursula gegenüber ist. Ursula : « ... dass du hierbleiben musst, als Verpflichtetsein oder Fühlen

gegenüber dem Kind, von mir redest du ja schon gar nicht mehr. Ich höre kein Wort davon, dass dir die Situation passt und dass du das Kind echt magst und was ich beobachte ist einfach, dass das doch auch da ist... zum Glück... Wenn ich mir überlege, was du da redest, finde ich das echt schlimm, da möchte ich meinen Hut nehmen und gehen... » Er spricht es zwar nie aus, er deutet es nur an, Ursula und Philipp stehen im Weg, ihnen schiebt er letztlich die Schuld an seiner Unzufriedenheit zu. Während Ursula die Beziehung zu ihm nicht abbrechen, sondern verändern möchte, macht er sie durch sein Verhalten unmöglich. Anstatt auf den kleinen zarten Worten und Gesten, die sie dann und wann noch austauschen, aufzubauen, anstatt ihrer verspielten Aufforderung nach « more love, more sex » nachzugeben, geht er zu einer Hure, bei der er für 50 Franken im Wagen abspritzen kann. Anstatt der Liebe zu seinem Kind, die immer wieder spürbar wird, nachzugeben, beschäftigt ihn der häusliche Pflichtenplan, den er nur schwer einhalten kann.

« Südseereise » ergänzt eine ganze Reihe von Filmen aus den letzten Jahren, in denen Frauen Beziehungen, den Übergang von den zärtlichen zu den hässlichen zwischenmenschlichen Kontakten, aus ihrer Sicht beschrieben. Er korrigiert zwar das in diesen Filmen gezwungenermaßen einseitige Männerbild nicht, denn dieses Bild, auch wenn es Männer nicht allzugern sehen, ist gar nicht zu korrigieren. Aber er schafft für Männer eine Möglichkeit zur Auseinandersetzung mit sich selber. In Schroeders Bild des Mannes kann der männliche Zuschauer ein Spiegelbild entdecken, von dem er sich nicht angeekelt wieder abwendet. Während in den Filmen der Frauen die Männer bald einmal die Züge von Monstern annehmen und darum von den männlichen Zuschauern auch schneller abgelehnt werden, bietet Schroeder, ohne den Mann besser zu machen als er in den meisten Fällen auch ist, eine freche, witzige und anregende Selbstkritik.

« Südseereise » erinnert an zwei Filme von Rudolf Thome, an « *Made in Germany und USA* » und « *Tagebuch* », wie

diese ist er das Protokoll einer zwischenmenschlichen Beziehung, wie in diesen stellt der Filmemacher auch die Hauptperson, sich selber dar. Im Unterschied zu Thome trägt Schroeder seine Geschichte aus dem ganz privaten Bereich heraus. Die durch den ganzen Film hindurchgezogenen Gespräche zwischen Sebastian und Ursula sind zwar immer noch wichtigster Bestandteil; was dort ausgesprochen oder nicht ausgesprochen wird, illustrieren aber andere Teile des Films. Sebastians Verhalten, seine Sehnsucht wird dadurch einerseits verständlicher, andererseits entpuppt die Sehnsucht sich als ein falscher Fluchtversuch, als Unfähigkeit, mit den alltäglichen Anforderungen fertig zu werden. Ausgehend von seiner eigenen Geschichte hat Schroeder so einen Film über jenes männliche Verhalten gemacht, das gegenwärtig nicht wenige Beziehungen erschwert oder gar verunmöglicht.

Und dann — dies darf nicht unerwähnt bleiben — hat Schroeder einen phantasievollen Film gemacht, einen Film, in dem der Zuschauer, auch wenn es ihm bei den behandelten Problemen sonst eigentlich nicht ganz drum, ist, lachen kann, lachen über sich selber und über die verkrampfte Ernsthaftigkeit, mit der zwischenschliche Pannen manchmal besprochen werden. Schroeders Film ist empfehlenswerte Medizin für geplagte und frustrierte Männer.

Mitte April nun fährt Sebastian C. Schroeder tatsächlich in die Südsee, er wird dort als Kameramann an einem Film von Rudolf Thome mitarbeiten.

Bernhard Giger

Südseereise oder das gleichzeitig am gleichen Ort stattfindende Glück, Schweiz 1978, 16 mm., s/w, 60 Minuten. P: Nemo Film AG Zürich; R, B, S: Sebastian C. Schroder; K: Hans Liechti, Rainer Klausmann; T: Florian Eidenbenz; best girl: Helen Vagnières; D: Sebastian C. Schroder, Ursula Klar, Philipp Nicolas, Eva Bischofsberger, Bice Curiger, Simone Hassler, Irene Hupfer, Hannes Ineichen, Marie-Therese Menzel, H. H. K. Schönherr; Uraufführung: Solothurner Filmtage 1978.

Phantasie ohne Macht

Koerfers « Alzire oder der neue Kontinent »

Noch zweihundert Jahre nach ihrem Tod disputieren Jean-Jacques Rousseau und Voltaire über die gesellschaftliche Aufgabe, die die Kunst zu übernehmen hat, und die Mittel, die ihr bei solcher Aufgabenerfüllung zu Gebote stehen. Die Helden der bürgerlichen Aufklärung sehen zwar schon ziemlich mitgenommen aus; die Perücken sind unordentlich verfilzt, die Kleider haben bessere Tage gesehen. Wie Clochards streiten sie sich unter den ewigen Eichen der St. Peterinsel über die Frage nach dem Platz des Intellektuellen in der Revolution; einmal werden sie gar handgreiflich. Von ihrem hölzernen Himmel herunter betrachten sie die Irrungen und Wirrungen einer heutigen Theatertruppe, beziehen aus ihnen neue Munition für ihre eigene jahrhundertealte Auseinandersetzung. Die Theatertruppe hat sich vorgenommen, Voltaires 1736 entstandenes Stück « Alzire oder die Amerikaner » aufzuführen, ein Stück Tendenzdramatik des 18. Jahrhunderts. Doch abgesehen von den Problemen, die auf dem kulturellen Holzboden der bürgerlichen Demokratie unweigerlich auftreten, und den Problemen des Zusammenarbeitens und Zusammenlebens erweist sich auch die Vorlage selbst als nicht so zeitlos gültig wie zuerst angenommen. Das Tendenzstück Voltaires fordert den Widerspruch der Heutigen heraus; einer lässt die historisierende Einstudierung platzen, indem er nicht mehr spielen will, was ihn nicht überzeugt. Er geht noch weiter. Einmal sagt er: « Von mir aus können alle Kinos, Theater und Sender der Welt in Flammen aufgehen ». Mit zwei weiteren Mitgliedern der Truppe bricht er an den Ort der Handlung des Voltaireschen Stücks auf und wird vermutlich lange dort bleiben. Derweil entpannt der Indio Santiago den Rest

der Truppe : Er hilft den Zurückgebliebenen, den Staub aus der Altersfalten des « Alzire »-Stücks zu klopfen ; zusammen mit Indios, die im Exil leben, geben sie eine « Alzire », die ihre Empörung über die Unterdrückung der Indianer durch den Weissen Mann artikuliert. Das Stück endet nicht versöhnlich — gerade an der aufbauenden oder ironischen Versöhnlichkeit von Voltaires Stück hatten sich die Geister geschieden —, sondern in Furcht und Schrecken. Die Indios Zamore und Alzire sterben unter den Kugeln der neuen Kolonialisten.

ASSOZIATIONEN UND REFLEXIONEN

« Alzire » ist die dritte Phantasiemaschine der beiden Autoren. Spielerisch führen Koerfer und sein Drehbuchautor Dieter Feldhausen den Zuschauer aus dem Voltaire-Stück hinaus und wieder zurück. *Assoziativ* springt der Film von einer Epoche in die andere, von einer Problematik in die andere übergeordnete oder verwandte. Die Welt erscheint als *eine*. Sie stellt sich im Kopf des Zuschauers zusammen, wenn dieser Zuschauer mitspielt, sich einlässt auf die Phantasiearbeit der Autoren, denen etwa der Tomahawk im Bett eines schlafenden Kindes ebenso wichtig ist wie die Weigerung eines Schauspielers, eine Geste zu spielen, von deren Richtigkeit er nicht überzeugt ist.

In der spielerischen Leichtigkeit der Übergänge von der Gegenwart in die Vergangenheit, von der Kunst in die Politik, vom Privaten ins Soziale hat sich etwas von der Robert-Walser-Arbeit der beiden Autoren erhalten. In der raffinierten — auf den ersten Blick vielleicht nicht besonders auffälligen — Zuordnung der verschiedenen *Einfälle* zu den philosophischen Welten Rousseaus und Voltaires findet das Ganze eine nicht aufdringliche, aber durchaus nachweisbare Kohärenz.

Assoziation als Konstruktionsprinzip erweist sich allerdings auch in « Alzire » als ziemlich risikoreich. Nicht wenige Zuschauer haben dem Film mehr Widerstand entgegengesetzt, als

ihm (und ihnen) wohl bekam. Ratlosigkeit war die Reaktion. Koerfers « Alzire » setzt nicht — wie einige gemeint haben — Kenntnisse der beiden alten Spielmacher und Spielverderber Rousseau und Voltaire voraus. Vielleicht ist es sogar besser, wenn man die beiden « maîtres penseurs » in den Kulissen nicht zu gut kennt. Die Voraussetzung ist einzig und allein eine Beweglichkeit und Leichtigkeit des Betrachters, die nicht alle und die meisten nicht jederzeit aufbringen können.

Der Untertitel des « Gehülpen » nennt die Bauelemente jenes Films: « 60 farbige Bilder ». Sie ergaben so etwas wie eine Chronik laufender Ereignisse. Aus dem Nacheinander der Walserchronik galt es in dem neuen Projekt in ein Ineinander der Zeiten, Gedanken, Sinn- und Handlungszusammenhänge zu kommen. In der Fünffzahl der philosophischen Diskurse Voltaire's und Rousseaus hat sich — wenn auch in fast parodistischer Weise — die Fünffzahl der Akte des klassischen Dramas gehalten; die fünf Diskurse gliedern die Geschichte der Theatertruppe. Den ersten Proben und den privaten Schwierigkeiten und jenen mit dem Stück folgt die Weigerung der Stadt, das Unternehmen zu tragen, auf dem Fuss. Darauf ziehen sich die Schauspieler aufs Land und in sich selber zurück. Im vierten Akt bahnen sich die Entscheidungen an: ein Mann stirbt, ein Kind wird geboren, die Gruppe geht auseinander. In diesem vierten Akt wird erstmals explizit Rousseau lebendig; einer — der Laie in der Truppe bezeichnenderweise — liest aus dem « Emile » jene Sätze, die man auch aus Tanners « Jonas » kennt, jene ungemein poetischen revoltierten Sätze über die gesellschaftlichen Zwänge von der Wiege bis zur Bahre. Und dieser Zwang wird im fünften Akt überwunden. Einer hat die Kunst verlassen und begegnet der Wirklichkeit; die bei der Kunst bleiben, bauen Wirklichkeit deutlich, konkret und patei ergreifend in ihre Kunst ein.

Während die lebenden Bilder von « Der Gehülfe » sich aphoristischer Kürze und Geschlossenheit nähern, spürt man in « Alzire » die Tendenz zu zwangloserer, offenerer Architektur der Szenen. Vieles bleibt Andeutung und Skizze, damit das

Ganze nicht ins Stocken gerät. Man kann nicht sagen, dass Renato Bertas « Tableau »-Kamera, Koerfers die Psychologie des Augenblicks vernachlässigende Schauspielerführung und Feldhausens zur Formel drängenden Dialoge diese Tendenz immer unterstützen. Sie helfen eher, die in dem « klassischen » Muster lauern den Gefahren der autoritären Demonstration « brechtisch » zu bannen. Gerade die vielfältige Stilisierung garantiert dem Zuschauer die Freiheit, seine eigenen Wege zu gehen in einem hübsch angelegten englischen Garten.

WER BRAUCHT KULTUR ?

Thematisch steht « Alzire » näher beim « Flohziirkusdirektor » als beim « Gehülften ». « Alzire » ist eine Selbstbefragung der Kunst oder der Phantasie. Welchen Platz und Sinn haben sie in einer Welt, die sie nicht will? Immer weniger will? Den Autoren genügen weltverbesserische Antworten nicht mehr. Sie unterschlagen nicht die Schwierigkeiten des Lebens von Leuten, die in ihrer Arbeit aufgehen wollen, die Unmöglichkeit, eine Familie zu haben beispielsweise. Sie zeigen, welcher Preis zu zahlen ist.

Voltaire und Rousseau werden da zu Vorläufern, Rousseau, der die fünf Kinder, die er mit Thérèse Levasseur hatte, ins Findelhaus gab, Voltaire, der Kinderlose. Die Unbequemen werden nicht nur durch Zensur, politische und ökonomische, unten gehalten. Die Gesellschaft zerdrückt sie bis in den privaten Bereich hinein. Sie verlangt vom Kulturschaffenden überdurchschnittliche Kraft und Ausdauer und hat zudem die Verführungen des Komforts bereit, den man mit einem kleinen Quantum Selbstbetrug erreichen kann.

Wenn schon keine Familie, kein Rückhalt in sicheren Beziehungen, kann die Familie nicht ersetzt werden? Durch Familien des Geistes, und nicht des Blutes? Die Theatertruppe wird zur Grossfamilie, zieht aufs Land. Wiederum ist die Patenschaft Voltaires und Rousseaus deutlich. Der Land-

und Stadtgegensatz, Natur und Zivilisation, präsentiert sich allerdings heute nicht mehr wie im 18. Jahrhundert. Im Dorftheater steht ein Traktor auf der Bühne; die unschuldigen, unverdorbenen Bauern sind eine Fiktion wie die aufbegehrenden Arbeiter. Die Kunst bleibt da genau so fremd.

Ist es einfach die falsche Kunst? Ist die Schaustellerei mit ihren Autoren und Ausführenden, die der Menschheit immer einen kleinen Schritt voraus zu sein meinen, schon immer falsch gewesen; kann sie gar nicht volkstümlich werden, solange sie Schaustellerei ist? Rousseau jedenfalls hat zu dieser Meinung geneigt, obwohl er sich auch als Stückeschreiber versucht hat. De « Alzire »-Truppe inszeniert ein Volksfest: Maibaum, Musik, Tanz, Gemeinschaft; das Volk als Protagonist, als Darsteller seines befreiten Selbst. Doch nach dem Fest sind die Künstler Fremde; Buben schmeissen mit Steinen ihre Fenster ein.

Wäre « Alzire » hier möglich? Leo setzt sich auf den Traktor auf der Bühne und lässt den Motor aufheulen; die anderen lachen. Zurück zur Natur: Fischen Hühner rupfen, Kaninchen das Fell über die Ohren ziehen, Pilze kochen, Milch trinken, Liebe machen, ein Kind haben. Fast kommt der Brand des Dorftheaters gelegen. Der Brand bringt die fälligen Entscheidungen: die Fähigkeit, die Kunst fahren zu lassen, oder eben sie dort zu verankern, wo die « künstlerischen Fragen » zu Nebenfragen werden; in der aktuellen Wirklichkeit.

Aufklärung, Erziehung durch die Phantasie, die Fähigkeit, das Bessere zu denken und denken zu lassen, etwas in Bewegung, zum Leben zu bringen, Herstellung von Menschlichkeit, Widerspruch und Neuentwurf: Die Mehrheit will das nicht, und der Staat will das nicht. Aber da sind die Minderheiten. Sie haben den erforderlichen Sinn. Von den Rändern her wird sich Menschlichkeit den Zentren der Welt nähern, listig oder mit Gewalt, aber immer identisch; nicht nur in den Köpfen von ein paar Verrückten getragen.

Man müsste sich einmal vorstellen, was Koerfers « Alzire » wäre, wenn Rousseau und Voltaire hier keine komischen Fi-

guren wären. (Ich darf hier nicht verschweigen, dass ich François Simons billige Übertreibungen nicht mag.) Ein Monument der Resignation und des Pessimismus. Es war schon immer so. Wieso soll das überhaupt anders werden? Tränen des Selbstmitleid der Unverstandenen, (denn Zynismus kann sich der Kulturschaffenden ja weniger leisten als jener, der die Kultur nicht will).

Die Theatergruppe macht schliesslich ihre Kunst mit jenen, die sie brauchen. Oder sie macht keine Kunst mehr. Leo fährt in die Anden: Keinen Indio spielen, einer werden. Die Zurückgebliebenen bringen den Indio selber — den Lumpensammler in der alten Welt, den Geringsten — auf die Bühne, den Exil-Chilenen, der nur Echtheit und Wahrheit bringt, keine dekadente Preiziosität.

*

Wenn Koerfers « Alzire » mehr ist als ein humorvolles Festspiel zu den Todestagen zweier « maîtres penseurs », könnte der Zürcher Filmemacher von nun an etwas andere Wege gehen. Das Feld der Schaustellerei-Problematik wird uninteressanter sein jetzt, da eine Tür zur « Gebrauchskunst » aufgestossen worden ist. Die letzte « Phantasiemaschine » Thomas Koerfers muss deshalb « Alzire oder der neue Kontinent » nicht sein. Auch auf dem neuen Kontinent, den ich einmal, verkürzend, mit « Praxis » umschreiben möchte, tut Phantasie not.

Martin Schaub

ALZIRE ODER DER NEUE KONTINENT. Produktion: Filmkollektiv, Thomas Koerfer, ZDF; Regie: Thomas Koerfer; Drehbuch: Dietrich Feldhausen; Bild: Renato Berta, Carlo Varini; Schnitt: Georg Janett; Darsteller, François Simon (Voltaire), Roger Jendly (Rousseau), Monika Bleibtreu, Verena Buss, Verena Reichhardt, Nikola Weisse, Wolfram Berger, Hans-Peter Korff, Bernd Spitzer, Rüdiger Vogler (die Schauspieltruppe), Joaquin Hinojosa (Santiago) u.a.m.
16 mm/Farbe/97 Minuten.

Schwarz Filmtechnik GmbH

Filmkopier-Anstalt
35/16/8 mm

CH-3072 Ostermundigen/Bern
Telefon 031 51 01 41

PROBST FILM TRICKTECHNIK

Optische Bearbeitungen (Oxberry) 35/16/8 mm
CH-3072 Ostermundigen/Bern
Telefon 031 51 57 55

sonorfilm ag

Tonstudio und Technik
CH-3072 Ostermundigen/Bern
Telefon 031 51 01 41



Untertitelung 35/16 mm + Regenerationen
3084 Wabern/Bern, Telefon 031 54 17 54

100 Mitarbeiter in 4 Firmen bieten Ihnen filmtechnischen
Full-Service

CINÉMA-TÉLÉVISION



CINEGRAM

LABORATOIRES CINÉMATOGRAPHIQUES

technique complète 16 et 35 mm
plus de 40 années d'expérience

EASTMAN COLOR
EKTACHROME
NOIR & BLANC
AUDITORIUM

GENÈVE — ZÜRICH

NOCH VERFÜGBARE NUMMERN
NUMEROS ENCORE DISPONIBLES

- 3/74 Autokino
4/74 André Delvaux, Cinéma belge
2/75 Dusan Makavejev, Cinéma yougoslave
3/75 Jacques Rivette, Medienerziehung
4/75 Jean Renoir (bald vergriffen, bientôt épuisé)
2/76 Pier Paolo Pasolini (bald vergriffen, bientôt épuisé)
3/76 Deutscher Film im Lauf der Zeit
4/76 Bulgarischer Film
1/77 Die Früchte der Arbeit (nur noch wenige Exemplare)
2/77 Zensur und Selbstzensur
3/77 Die Misshandelten
4/77 Video & Cie (nur wenige Exemplare)
1/78 Alternative Filmarbeit
-

Preise	(Inland)	(Ausland)
3, 4/74	Fr. 4.50	Fr. 5.—
Zusammen/ensemble	Fr. 8.—	Fr. 9.—
1, 2, 3, 4/75, 76 und 77	Fr. 5.—	Fr. 6.—
Jahrgang/année	Fr. 15.—	Fr. 18.—

Zu bestellen / à commander bei :
Arbeitsgemeinschaft CINEMA, Postfach 1049, 8022 Zürich
Schweiz

INHALTSVERZEICHNIS/TABLE DES MATIERES

Editorial

Jörg Huber, Mit Film auf verordnetes Schweigen reagieren

« Deutschland im Herbst »

Rainer Werner Fassbinder, Exil würde ich noch nicht sagen ; Gespräch mit Peter W. Jansen 11

Alexander Kluge, Das Theater der Spezialisten ; Gespräch mit Martin Schaub 11

Martin Schaub, Kraut und Rüben 2

Bernhard Giger, Wer erschoss Polizist Heusler ? 2

Schweiz

Verband schweizerischer Filmgestalter, Einstellung/Standpunkt, Offener Brief 3

Hans W. Grieder, Aufpassen macht Schule 4

Jörg Huber, Ein Netz, in dem die Opfer zappeln, Roman Hollensteins « Je Ka Mi » 4

Werner Jehle, Passions-Darstellungen, « Zwei Porträts » von Richard Dindo 5

Karl Saurer, Die Suche nach dem Durchschnitt, Filmschulen und die Schule des Fernsehens 6

Bernhard Giger, « ... da möchte ich meinen Hut nehmen und gehen », « Südseereise » von Sebastian C. Schroeder . . 6

Martin Schaub, Phantasie ohne Macht, Koerfers « Alzire oder der neue Kontinent » 7

Die Quälerei produziert die moderne Gesellschaft industriell; aber den Protest gegen die Quälerei — Phantasie, Erinnerung, "Rache" — produzieren nach wie vor Menschen. Scheinbar entsteht so ein Defizit: Übermacht des Faktischen, Ohnmacht des Menschen. Es geht aber darum, sich von diesem Anschein nicht dumm machen zu lassen.