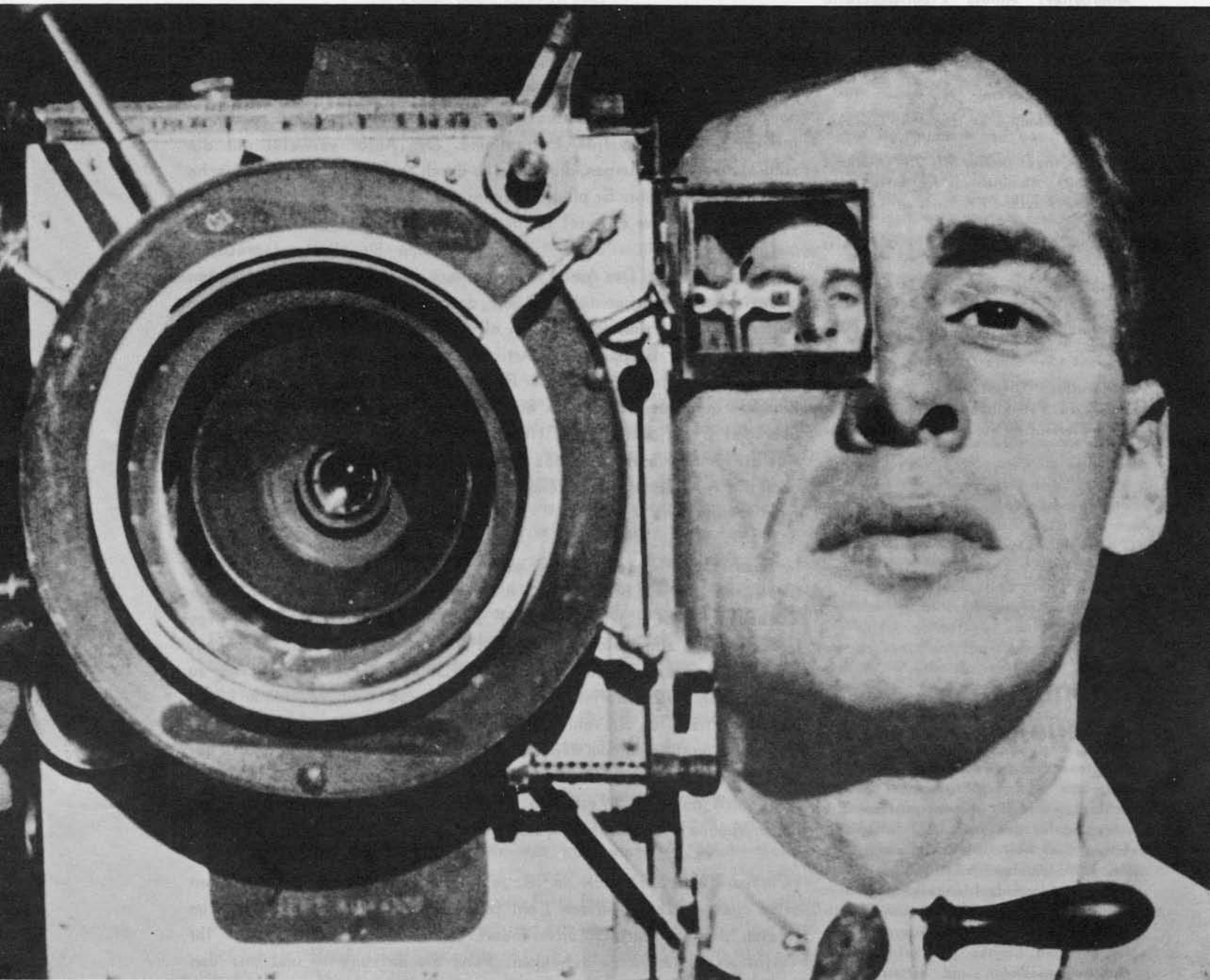


Cinema

68



Experimentalfilm

Nichtkommerzielle Vierteljahresschrift für Film.

17. Jahrgang

4. Nummer

68

Herausgeber: Karl Aeschbach, Dr. Fritz Schaub, Dr. Viktor Sidler.

Mitarbeiter: Arnold Fröhlich, Ulio Habegger, Pierre Lachat.

Mitarbeiter dieser Nummer: Dr. Martin Schaub, Alexander Seiler.

Druck: Médecine et Hygiène, Genève.

Preis: Einzelnummer Fr. 2.- (Ausland Fr. 2.50), Abonnement für 4 Nummern Fr. 7.50 (Ausland Fr. 9.-).

Postcheckkonto: 80-27382, Adliswil.

Redaktion: Sihlmatten 3, 8134 Adliswil.

Administration: Postfach 683, 8021 Zürich.

Offizielles Organ der Vereinigung Schweizer Filmklubs / Organe officiel de la Fédération suisse des ciné-clubs.



Abonnements-erneuerung

Mit dieser Nummer wird – leider etwas verspätet – der Jahrgang 1971 abgeschlossen und Ihr Abonnement zur Erneuerung für das Jahr 1972 fällig. Wir bitten Sie höflich, den Betrag von Fr. 7.50 (Ausland SFr. 9.-) mit dem beiliegenden Einzahlungsschein innert 30 Tagen auf unser Postcheckkonto 80-27382 zu überweisen. Aus personellen Gründen können wir keine Rechnungen versenden und bitten daher unsere Abonnenten, die Erneuerung zu beachten.

Dieser Aufruf richtet sich nicht an jene Abonnenten, die für 1972 bereits bezahlt haben oder unsere Zeitschrift als Kollektivabonnement erhalten.

«Cinema» hat sich seit jeher nicht nur mit bekannten Filmregisseuren und ihren Werken befasst, sondern immer wieder versucht, über das Wesen des Mediums Film selbst grössere Klarheit zu gewinnen. Leider längst vergriffene Nummern befassten sich mit den Themen «Avantgarde» (Nr. 25), «Cinéma vérité» (Nr. 37/38) und «nouveau cinéma» (Nr. 52). Auch unsere Nummer «Wider die Zensur» (Nr. 57/58, noch erhältlich) wurde von der Absicht getragen, dem Film grössere künstlerische Freiheit zu erkämpfen.

Alle diese Ansätze werden in der vorliegenden Nummer wieder aufgenommen und erfahren im Artikel von Martin Schaub über den Experimentalfilm eine konsequente Fortsetzung. Der Autor verweist auf die zahlreichen Einengungen, die der Film durch technische und moralische Normierungen erfuhr. Er plädiert daher für ein neues Verständnis des Begriffes Film, der ein viel umfassenderes und noch keineswegs voll ausgelotetes Medium bildet, und damit auch für eine entsprechend freiere Filmkultur. Der Autor verbindet aus dieser Sicht die bekannten historischen Experimentalfilme mit den Werken einer neuen jungen Generation von Filmemachern, vor allem des «New American Cinema» und verwandter Gruppen. Der Artikel von Martin Schaub wird – mit freundlichem Einverständnis der Redaktion des «Tages-Anzeiger-Magazins» – durch den Nachdruck eines Berichtes von Alexander J. Seiler über den Experimentalfilmer Hans Helmut Klaus Schoenherr ergänzt. Aus dieser Beschreibung eines Filmemachers über einen anderen wird auch die veränderte Einstellung vieler junger Filmautoren zum Material Film ersichtlich.

In unserer der letzten Nummer mussten wir unseren Lesern wenig Erfreuliches über die finanzielle Situation von «Cinema» mitteilen. In der Zwischenzeit sind uns von zwei Zürcher Kinobesitzern freiwillige Druckbeiträge zugegangen, die wir an dieser Stelle herzlich verdanken. Sie erlaubten es, die Zeitschrift für den Jahrgang 1971 über Wasser zu halten. Für 1972 erhoffen wir nicht nur etwas mehr Verständnis von unseren offiziellen Subventionen, sondern die Herausgeber werden sich ihrerseits anstrengen, um den eingetretenen zeitlichen Rückstand in der Erscheinungsweise wieder aufzuholen und «Cinema» als Jahrgangszeitschrift aufrecht zu erhalten. Die nächste Nummer soll noch vor der Sommerpause den Abonnenten zugehen.

«Cinema» wird also auch im 18. Jahrgang weiterbestehen. Wir danken allen unseren Lesern, deren Zahl trotz aller Schwierigkeiten auch im letzten Jahre praktisch unverändert blieb, und bitten Sie, uns Ihr Vertrauen weiterhin zu schenken. Wenn Sie mit uns – und mit den Autoren dieser Nummer – von den Möglichkeiten und der qualitativen Bedeutung des Mediums Film überzeugt sind, dann wird auch «Cinema» als Filmzeitschrift lebendig bleiben.

«Der Mann mit der Kamera» von Dziga Wertow (1929).

Das Kino der Utopisten und Anarchisten

Wir erklären: die alten Filme, die romantischen, die theaterhaften und dergleichen sind aussätzig.

- Kommt ihnen nicht zu nahe!
 - Wendet Eure Blicke ab!
 - Sie sind lebensgefährlich!
 - Ansteckungsgefahr! Wir behaupten: die Zukunft der Filmkunst liegt in der Missachtung dieser Machwerke.
- Der Tod der «Kinematographie» ist notwendig für das Leben der Filmkunst.

Dsiga Wertow, 1923

Eins der auffälligsten Phänomene des Films in den 60 er Jahren war der «Underground-, Experimental-, der freie, offene oder unabhängige Film». Benennungen tun nichts zur Sache. Wir wissen ja, was gemeint ist.

Die «bürgerliche» Kritik reagierte erschrocken auf die Filme beispielsweise des «New American Cinema» oder des deutschen «Underground», die «linke» Kritik reagierte nicht selten verärgert. «Spinnerei» hiess es da, «Abenteurertum» dort. Das Phänomen war eine Zeit lang zu wichtig, als dass man ihm mit Schlagworten beikommen könnte. Viel eher ist es angezeigt, dieses Phänomen sozusagen von innen her aufzuschliessen. Der folgende Text ist ein solcher Versuch. Ich verzichte auf Namen, auf die Aufzählung von «Stilrichtungen», auf die Interpretation einzelner Autoren und einzelner Werke. Ich verzichte auch auf eine konsequente Begrifflichkeit, die noch immer Gefahr läuft, wie auch immer gearteten «Ideologieschreck» zu verbreiten. Mein Text ist an einer für die Sache, für das Publikum und für mich ungewohnten Stelle erprobt worden, in einem sogenannten «Contrast-Aussprache-Programm», das vom Gottlieb Duttweiler-Institut für wirtschaftliche und soziale Studien vergangenen Herbst in St-Moritz organisiert worden ist. Zuhörer... und anschliessend eifrige Debattierer waren Manager aus Deutschland, Oesterreich und der Schweiz, zu deren täglichem Brot zielstrebiges, unexperimentelles Arbeiten gehört. Im Anschluss an das Referat wurde ein improvisiertes «Multi-Media»-Programm durchgeführt. Das «New Consort Zurich» (Leitung Paul Knill und Fritz Muggler) führte Werke von Fritz Muggler, Paul Knill und Urs Peter Schneider auf. Dazwischen und «darüber» liefen Filme von HHK Schönherr, René Clair («Entr'acte»), Peter von Gunten («Blumengedicht») und Hans Jakob Siber («Jalousie», «Mönche»). Der Erfolg war beträchtlich (grösser als die allgemeine Theoriefeindlichkeit der Manager befürchten liess): die Musiker des «New Consort» wurden von einigen Zuhörern gefragt, wo sie ihre Kinder für einen offenen und modernen Musikunterricht hinschicken könnten; und ein Professor aus Frankfurt bestellte eine 8-mm-Kopie der Filme von Hans Jakob Siber.

Experimental-film

Mit dem Slogan «Keine Experimente» hat in der Bundesrepublik Deutschland die CDU/CSU letztmals die Wahlen gewonnen. Das Wort «experimentieren» hat weitherum einen negativen Klang bekommen. Es bestürzt immer wieder Leute, dass es da Menschen gibt, die, anstatt in den gesellschaftlich und politisch, oekonomisch und traditionell sanktionierten Normen zu produzieren, ins blaue Ungewisse hinein arbeiten. Der Erfinder neuer Dinge, besonders wenn er nicht streng systematisch vorgeht, hat einen zweifelhaften Ruf; er wohnt schon nahe beim Verrückten, beim Spinner. Viele Zeitgenossen neigen zur Ansicht, eigentlich sei doch schon alles erfunden. Man müsse doch nur noch weiter entwickeln, perfektionieren. Die Besonderheiten aus den besonderen Funktionen einer Sache heraus entwickeln, und zwar gradlinig. So viel Arbeitskraft aufwenden für etwas ganz Neues, das sei eigentlich doch Geld- und Energieverschwendung. Die «normative Kraft des Faktischen» ist daran, die wirklich freie kreative Arbeit zu unterdrücken. Die Menschheit besteht längstens schon aus Funktionären. Funktionär ist jener, der eine klar umschriebene und definierbare Funktion ausübt.

Diese Gesellschaft von Funktionären leistet sich eine kleine, zwar oft sehr hoch bezahlte Minderheit, die experimentieren darf: die Künstler. Der Künstler ist ein Mensch, dem erlaubt worden ist, sich aus den Gesetzen von Angebot und Nachfrage zurückzuziehen und zu erfinden, und zwar nicht mit der Taktik der kleinen, logischen Schritte, sondern auf radikale Art.

Das «absolut Neue» ist lange ein tragender Begriff der bürgerlichen Kunstkritik gewesen. Der Künstler war jener, der dem Gleichlauf der täglichen Ereignisse das Unberechenbare und das Ueberraschende, oft auch das Unbeherrschte entgegenzustellen hatte. Er

hatte zweifellos ein wenig für die seelische Hygiene einer überverwalteten, überraschungslosen Welt zu sorgen. Und lange genug haben sich die Künstler mit dieser Rolle zufriedengegeben. Heute allerdings ist vielen unter ihnen bewusst geworden, dass ihre Freiheit als Freiheit der Kinder und Narren gedacht war. Sie verlangen als Nachvollzug ihrer Werke plötzlich mehr als wohlfeile Anerkennung und Ankauf. Sie wollen die Veränderung dieser Gesellschaft, die ihnen – ihnen ganz privat – die Freiheit des Experiments zugestanden hat. Sie fordern den selben freien Raum, den sie sich geschaffen haben, für alle, kaum je hat man unter den Künstlern so viele Sozial-Utopisten gefunden wie heutzutage. Viele Künstler haben schon merken müssen, dass das gleiche Publikum, das sie hoch bezahlt, bewundert und geschätzt hat, dann nicht mehr so gerne mitmacht, wenn sie Aenderung verlangt haben. Sie haben gemerkt, dass der gesellschaftliche Gebrauch der Freiheit für den Künstler Grenzen hat, dass man dann auf einmal kein Künstler, sondern ein Oppositioneller, ein Revolutionär und Ruhestörer wird, wenn man das Neue im Sinne einer zu verwirklichenden Utopie vorschlägt.

In einer Kunst ist das Experimentieren schon gar nicht erst in grossem Stil aufgekommen, im Film. Der Film ist bald nach seiner Erfindung systematisch eingeengt worden auf einige wenige seiner Möglichkeiten. Normen sind geschaffen worden, Forderungen aufgestellt, die es für jeden Autor zu erfüllen galt. Jene Filmkünstler, die diese Normen nicht erfüllen wollten, wurden in Randpositionen abgedrängt. «Erfindungen» liessen sich bald nach der Entstehung des Mediums nur andeutungsweise im Rahmen von Konsum-Produktionen realisieren.

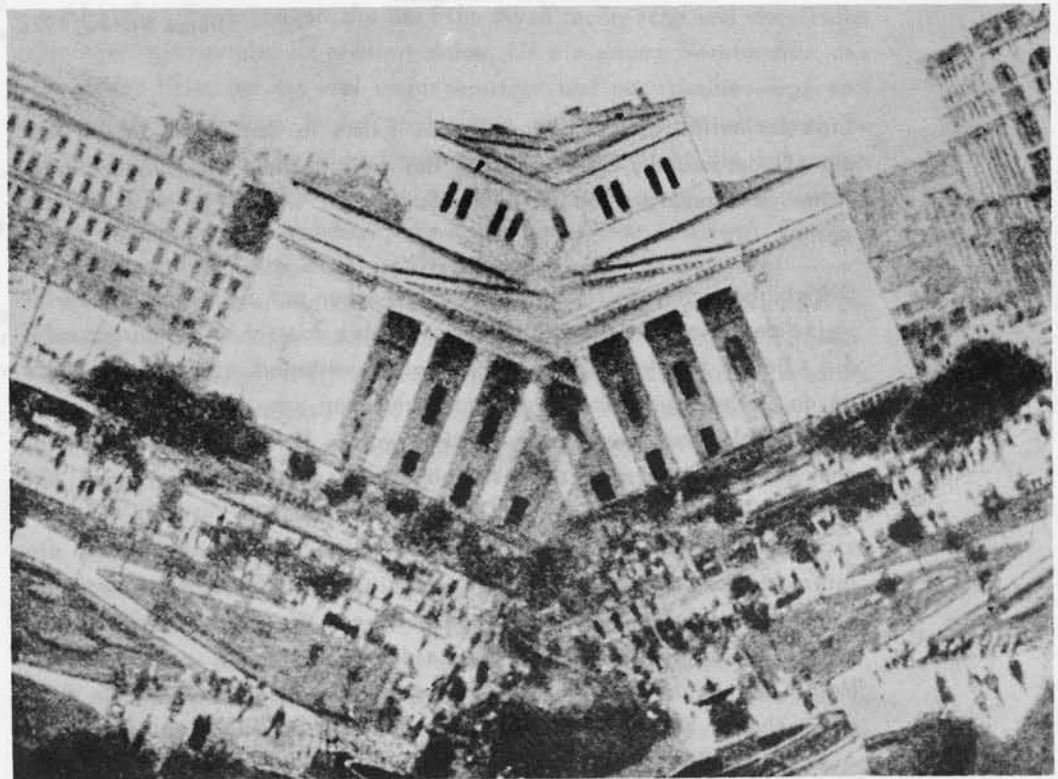
Entstehung der Normen

Es soll hier vom Experimentalfilm die Rede sein und eigentlich nicht vom Normprodukt. Aber der Experimentalfilm ist zum Teil Funktion der Normen, der normalen Produktion, und zwar nicht nur im geistigen Bereich sondern schon im rein technischen. Deshalb muss kurz auch etwas über die Entstehung der Normen im Film gesagt werden.

So lange die Grundvoraussetzungen für den Film, das heisst Bildträger, Projektor und Bildschirm, noch nicht industriell gefertigt wurden, war der Film am freiesten. Freiheit sei hier

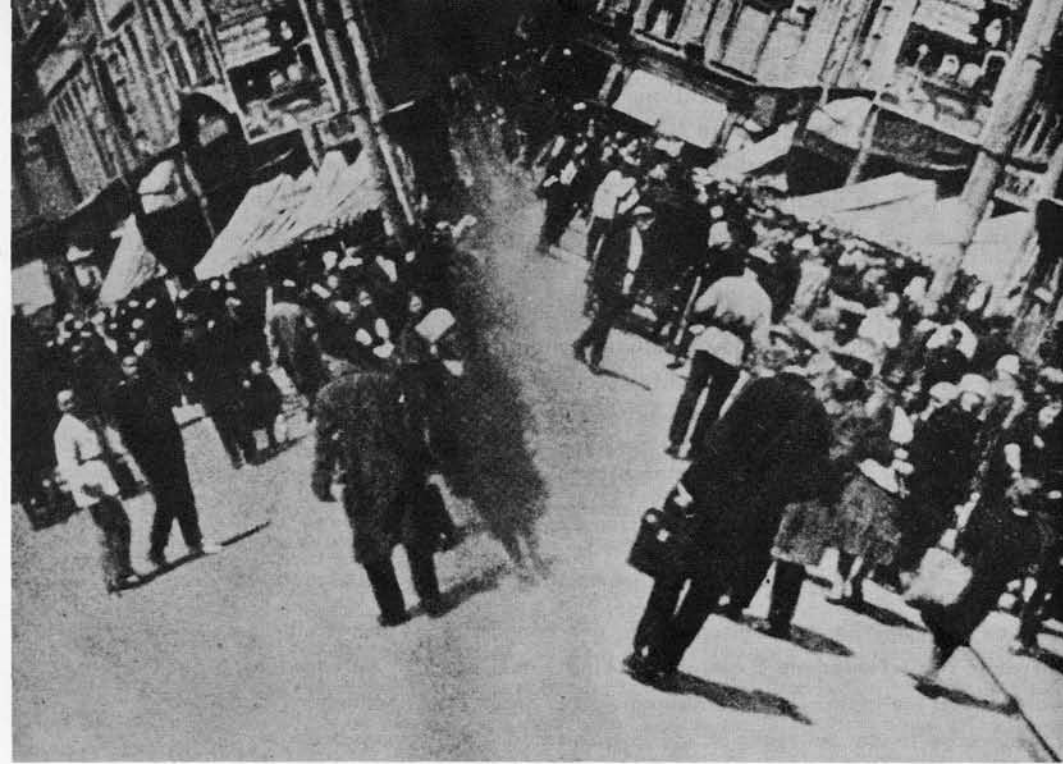
einfach einmal genommen als Raum, in dem alles Vorstellbare möglich ist. Diese Zeit dauerte nur sehr kurz. Im Grunde war der Film nur so lange frei, als er noch nicht geboren und in den Händen von erfinderrischen bildenden Künstlern war. Mit der Patentanmeldung der Brüder Lumière war das Ende der Freiheit im Film schon eingeleitet.

Als es einmal einen industriell und in grosser Serie hergestellten Bildträger gab (das Zelluloid), war es an sich – auf nahe Sicht – zwecklos, einen anderen zu produzieren, beispielsweise einen Textil-Film, der 5 Millimeter breiter oder schmaler war. Als die Lumière-Kamera all die Vorstufen überwunden hatte, griff keiner mehr auf das ältere «Bild-Maschinengewehr» (mit der man immerhin 60 Bilder pro Sekunde «schiessen» konnte) zurück.



Folgenreicher als die technische Normierung erwies sich allerdings die Normierung der Filmherstellung. Der Film entpuppte sich gleich nach seiner Erfindung als so publikumswirksamer Spass, dass eine Massenfertigung sich aufdrängte. Amerikanische Financiers beschleunigten eine Filmproduktion im grossen Stil. Das war die Geburt von Hollywood. Plötzlich mussten so viele Filme produziert werden, dass nur noch eine industrialisierte Produktionsweise der Nachfrage gerecht werden konnte. Zu einer industriellen Arbeitsweise gehört in erster Linie Arbeitsteilung. Und Arbeitsteilung ist nicht möglich ohne Normen. Von einem technischen Problem wurde Film über Nacht zu einem Problem des Management; ein künstlerisches war er schon gar nicht gewesen. Die Zeit entschloss sich, einen ganz kleinen Sektor des grossen Kreises «Film» herauszuschneiden und zu perfektionieren, den Kinospielefilm.

«Der Mann mit der Kamera» von Dziga Wertow (1929). Die mit dem «Kamera-Auge» erfasste Wirklichkeit wird einer rhythmischen Brechung ausgesetzt: Film als Abfolge visueller Qualitäten.



Lange Zeit wurden experimentelle Filme nur als Vorübung für die «Erfüllung», den Kino-Spielfilm eben, verstanden, geduldet, oder – in wenigen Fällen – sogar gefördert.

Jetzt, da dieser Kino-Spielfilm langsam, aber eindeutig genug seinem Ende entgegengeht, beginnen einige wenige, auch im Feld des Experimentalfilms etwas anders zu sehen. Das Experiment wird nicht mehr nur als Vorstufe und Vorstudie betrachtet, sondern bekommt seinen eigenen Wert. Sobald tatsächlich Film nicht mehr nur als Massenkonsumware betrachtet wird, stellt sich auch ein anderer Blick ein auf das,

was eine starke Filmindustrie jahrzehntelang unter den Tönen und Farben eines sich an der Theatertradition orientierenden kommerziellen Filmschaffens beinahe zuzudecken vermocht hatte. Es war dieser Filmindustrie gelungen, den «Avant-garde-Film» in den Untergrund zu drängen. Die Autoren, die sich den Normen einer weltweiten Industrie und eines normierten Vertriebs nicht unterziehen wollten, wurden zu «Saboteuren, heimlichen Attentätern» (Peter Weiss in «Avantgarde Film», 1955).

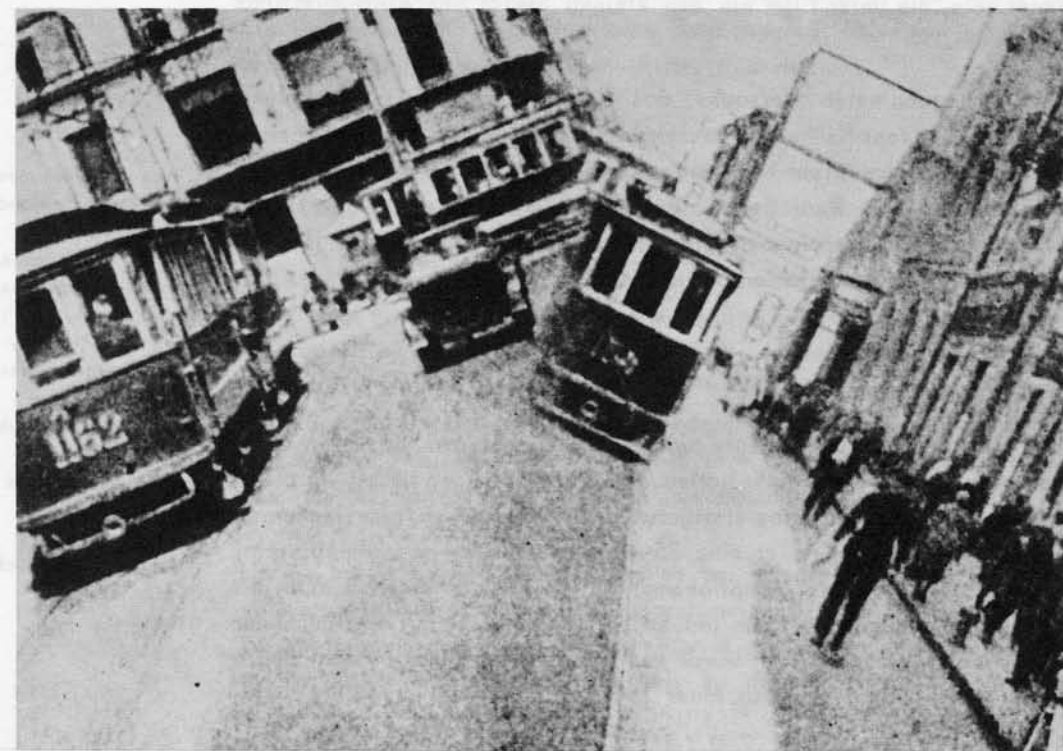
Dass die Gesellschaft den Künstlern Normen aufdrängt, ist nicht erst beim Film deutlich geworden. Ich erinnere nur an eine der auffälligsten historischen Normen: die Bildformate. Erst als das Bürgertum in der Lage war, Bilder für seine Wohnungen in Auftrag zu geben, entstanden die Bildformate, die man heute kennt, und die im Kunsthandel beispielsweise noch immer gelten. Beim Film allerdings war die Einengung einer Kunst durch medienfremde Normen bis heute am deutlichsten, am hemmenden für die freie Entwicklung. Wir wollen in folgenden einige dieser Normen – in gedrängter und unvollständiger Form – aufzeigen und darzustellen versuchen, welche anderen Möglichkeiten, welche Alternativen zur technischen Industrienorm allenfalls denkbar und welche bereits realisiert worden sind. Dabei möchte ich einer Ordnung folgen, die ich selbst – andere Prioritäten sind durchaus denkbar – als Steigerung des Konformitätszwangs, der Macht der Normen auf dem Gebiet einer Kunst empfinde.

Das Rohmaterial

Als Bildträger werden allgemein gebraucht: der Single-8-Film, der Super-8, der 9,5-mm (immer weniger), der 16-mm (immer häufiger), der 35-mm, der 70-mm-Streifen. Einige wenige Grossproduzenten teilen den Markt unter sich auf. Dem ungeübten Auge fallen Materialwechsel innerhalb desselben Werks kaum auf.

Die Verarbeitung dieses Materials übernimmt gewöhnlich ein Labor, das meistens in den gleichen Händen wie die Fabriken für Bildträger liegt. Die belichteten Bilder werden nach vorgeschriebenen Normen entwickelt und kopiert. Beispielsweise ist es heute praktisch noch unmöglich, Super-8-Filme nach eigenen Wünschen entwickeln zu lassen.

Im gleichen Zusammenhang kann darauf hingewiesen werden, dass die meisten



Kinos weder über 8-mm-Projektion, noch über eine befriedigende 16-mm-Vorführung verfügen. Die 70-mm-Projektion ist einigen wenigen grosstädtischen Kinos vorbehalten. Wer einen Film für die Kinos machen will, muss noch immer im 35-mm-Format arbeiten. Heute leben bereits eine ganze Anzahl von spezialisierten Firmen von der Vergrösserung des 16-mm-Schmalfilmbildes auf das handelsübliche 35-mm-Format. Die Normierung wirkt sich unzweifelhaft prohibitiv aus auf den mit kleinstem Budget, abseits der Studios und Labors gemachten Film. Für die Kinos wäre es ein Leichtes, 16-mm-Apparaturen einzubauen; es lässt sich heute eine der 35-mm-Projektion beinahe ebenbürtige Bildqualität, sogar in grossen Sälen, erreichen. Doch die Kinos empfinden heute die Normierung des Formats noch nicht als grossen Schaden; leider akzeptieren die traditionellen Verteiler die Norm noch fast lückenlos.

Gibt es denn überhaupt Möglichkeiten, der Grundnorm Filmmaterial zu entgehen? Verschiedene Experimente sind von Einzelnen durchgeführt worden. Am weitesten ist in unserem Raum wohl HHK Schönherr, der Zürich arbeitende deutsche Experimentalfilmer, gegangen. Schönherr geht beim Film-Belichten äusserst sparsam vor; einige Meter Rohfilm genügen; sie werden bei der späteren Komposition des Films deformiert und wiederholt, ganz ohne Mitwirkung der verarbeitenden Industrie. Schönherr entwickelt seine Filme selbst, und er kopiert auch selbst, indem er das Negativ auf einen Positivfilm legt und noch einmal durch die Kamera laufen lässt. (Vergleiche den Aufsatz von Alexander J. Seiler in diesem Heft.)

Verschiedentlich sind auch Versuche unternommen worden, sich ganz von der Bildträger-Industrie zu emanzipieren. Der Wiener Hans Scheufl liess einen Faden durch den Projektor laufen, und der Berner Konzept-Artist Markus Raetz legte eine Tafel Schokolade zwischen die Glasplatten eines Epiaskop-Apparats. Keine Filme? Das mag die Antwort jener sein, die unter Film nur den kleinen Sektor des Kino-Spielfilms verstehen.

Die konsequentesten Versuche, das Rohmaterial Film zu umgehen, sind die *Konzept-Filme*, die in den letzten Jahren aufgekommen sind. Filme werden gar nicht erst ausgeführt; der Autor teilt lediglich das Konzept mit. Die Realisierung geschieht im Kopf des Lesers; und jeder macht seinen eigenen Film. (N. B. Für schweizerische Produktionsverhältnisse empfehlenswert. Spart viel Aerger).

Die Apparate

Die 35-mm-Kameras sind heute praktisch noch auf dem Stand, den sie vor zwanzig Jahren erreicht hatten. Die Entwicklungen haben vor allem bei den Schmalfilmkameras stattgefunden: verglichen mit einer modernen Super-8-Amateurkamera ist eine 35-mm-Kamera eine hochkomplizierte, jedoch total veraltete Dampflokomotive. Es braucht einige Leute, um sie zu handhaben. Da Film industriell (das heisst mit weitgehender Arbeitsteilung) hergestellt wurde und wird, bestand und besteht heute noch keine Nachfrage nach einer 35-mm-Kamera, die dieselbe Hand-

Links: «Ballet mécanique» von Fernand Léger (1924) mit Kiki de Montparnasse.
Rechts: «Fuge aus einem absoluten Film» von Hans Richter.
Die Avantgarde der zwanziger Jahre versucht in der Uebertragung der malerischen Abstraktion zum «cinéma pur» vorzustossen: Film als rhythmisch-musikalisches Erlebnis.

lichkeit bietet wie eine gute Schmalfilmkamera. Schwer thront die 35-mm-Studiokamera auf einem Stativ, das nur mit viel Kraft bewegt werden kann. Die Kamerafahrt mit einer «Mitchell» ist schon ein ansehnliches technisches Problem. Die Apparateindustrie hatte keinen Anlass, diese Möbel zu rationalisieren, zu verfeinern und gleichzeitig zu vereinfachen. Die Bedienungsmannschaften waren ja da. Das hat sich freilich im letzten Jahrzehnt auch geändert; die Rechnungen des industriell hergestellten Films gehen nicht mehr immer auf. Die Budgets – und damit die Equipen – werden bescheidener.

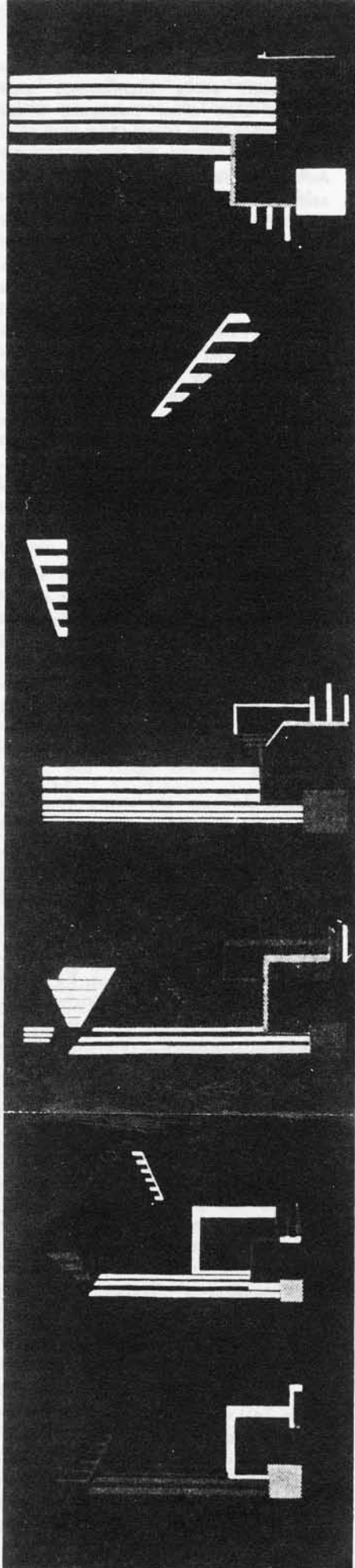
Unter diesen Umständen ist es ganz klar, dass der Experimentalfilm auf der ganzen Welt im Schmalfilmformat gedreht und vertrieben wird. Ganz abgesehen von geringeren Kosten garantiert die Schmalfilmkamera dem Autor grössere Unabhängigkeit. Viele der bedeutendsten Experimentalfilme sind im Einmannbetrieb hergestellt worden.

Ein typisches Beispiel für die Emanzipierung von den technischen Apparaten ist einer der berühmtesten amerikanischen Experimentalfilmer, Stan Brakhage. Ueber vier Jahre hat Stan Brakhage an seinem bis heute ehrgeizigsten Film, «The Art of Vision», gearbeitet. «The Art of Vision» ist die filmische Analyse des vorausgegangenen Films, «Dog Star Man». In «The Art of Vision» wird «Dog Star Man», der sehr viele Ueberblendungen aufweist, wieder auseinandermontiert, die Ueberblendungsschichten werden anders übereinander kopiert; alle möglichen Kombinationen des einmal aufgenommenen Materials durchgespielt. Fünf Minuten aus «Dog Star Man» können in «The Art of Vision» bis zu einer Stunde dauern. Die Kamera wurde sozusagen nur noch als Labor-Apparatur benützt.

Nach der Vollendung von «The Art of Vision» wurde dem Künstler die 16-mm-Kamera gestohlen: sofort und für lange Zeit arbeitete Stan Brakhage – in vollkommener Abgeschiedenheit auf einem Berg im Staate Colorado lebend – nur noch mit 8-mm-Kameras und -material. Als ihm dann auch noch das teure Tonbandgerät abhanden kam, entschloss er sich, nur noch stumme Filme zu drehen.

Die Emanzipation von den Apparaten ist zum Teil noch weiter gegangen: Einzelne Filmschaffende – auch Stan Brakhage – gingen dazu über, Filme ohne Kamera herzustellen. Sie zeichneten direkt auf den Film, klebten Dinge darauf oder schnitten einfache Figuren hinein. Selbst die Tonspur von gewissen Experimentalfilmen ist schon rein «grafisch» hergestellt worden. Marie Menken klebte Schmetterlinge auf blanken Filmstreifen, Norman MacLaren und viele andere kritzelten ganze Geschichten auf Schwarzfilm, Paul Sharits komponierte einen Film aus schwarzen und weissen Kadern. Dass viele Experimentalfilmautoren dazu übergegangen sind, ihre Werke mit Fremdmaterial herzustellen, gehört auch in diesen Zusammenhang.

Um ein wenig zu begreifen, worum es bei all diesen Versuchen, sich so weit wie möglich von den Apparaturen und ihren Herstellern zu befreien, geht, muss man selbst einmal versuchen, ausserhalb der traditionellen Bahnen möglichst weit zu denken. Zum Beispiel so:



«Man kann statt Zelluloid einen Spiegel, statt eines Lichtstrahls eine Schnur, statt einer Leinwand einen Brustkorb und statt elektrischen Lichts Feuer nehmen, man kann den Ton der Aufnahme erst zur Projektion spielen, statt Lichtreaktionen chemische Reaktionen einsetzen usw. Der klassische Film mit Zelluloid ist nur ein Element des Verbandes Film, nur eine besondere Verknüpfung bestimmter Elemente (Peter Weibel, 1968). Oder so: «Ich denke an Filme in Form von Pillen; sie desintegrieren die sensorische Apparatur und liefern Visionen jenseits der Sprache.» (VALIE EXPORT, 1969). Weibel und VALIE EXPORT gehören zu jenen immer zahlreicheren Experimentatoren, die die klassische Leinwand sprengen wollen; ihre Versuche und Ziele werden oft mit dem Begriff «Expanded Cinema» umschrieben.



Nehmen wir diesen Begriff in einem viel weiteren Sinne, umschreibt er auf brauchbare Weise alle experimentellen Filme. Sie erweitern das von den Massenmedien Film und Fernsehen willkürlich herausgegriffene und kultivierte Feld filmischer Möglichkeiten.

Handlung

Ueberblickt man ein wenig das, was an experimentellem Film produziert worden ist, stellt man bald einmal fest, dass die Zahl der «erzählenden» Filme ausserhalb des konventionellen Films relativ gering ist. Das heisst nicht, dass man eben Geschichten nur so erzählen kann, wie es das konventionelle Kino seit sechzig Jahren tut. Es heisst lediglich, dass die «Geschichte» als Anlass und Inhalt eines Films die am stärksten spürbare Konvention geworden ist. Sie wurde deshalb als erstes Merkmal normierter Filmherstellung von den Experimentierern umgangen. Es ist durchaus vorstellbar, dass «Geschichten» auch im experimentellen Filmschaffen wieder vermehrt auftauchen werden, wenn die Breite und die Variabilität filmischer Sprache einmal ins Bewusstsein der Massen eingegangen sein wird. Vorläufig ist die kollektive Gewöhnung an ein System der Erzählzeichen noch so gross, dass man mit mehr Gewinn an einer anderen Stelle einsetzt.

Es war nicht verwunderlich, dass lange Zeit die wichtigsten Impulse zur Erweiterung der filmischen Möglichkeiten aus der modernen Malerei kamen. Das Bedürfnis nach Erweiterung der eingegengten Möglichkeiten des Films fiel «wie zufällig» mit der Erweiterung

der bildnerischen Phantasie zusammen. Die Avantgarde der europäischen Malerei und die «Befreiungsfront» des Films marschierten eine zeitlang zusammen. Dieser Zusammenschluss ist unter dem Begriff «Avantgarde-Film» in die Kunstgeschichte unseres Jahrhunderts eingegangen. Namen dazu fallen einem geradezu haufenweise ein: Fernand Leger, Man Ray, Viking Eggeling, Hans Richter, Oskar Fischinger, Walter Ruttmann, Moholy-Nagy, Theo van Doesburg, Marcel Duchamps.

Hans Richter beispielsweise entwickelte ganz logisch aus seinen «Rollens-Bildern», das heisst Bildern, deren Komposition sich nicht mehr auf einen Blick offenbarte, sondern sich im Entrollen der Leinwand oder des Papiers in der Zeit enthüllte, seine «abstrakten Filme». Dass man so das «musikalische Prinzip» in die bildende Kunst hineinbekam, blieb Hans Richter nicht unbekannt. Auf seiner Definition des Films als visualisiertem Rhythmus bauen einige Theoretiker des Films auf.

Für die verhältnismässige Seltenheit von Geschichten im experimentellen Film soll aber nicht nur das Eingreifen der bildenden Kunst in das Medium verantwortlich gemacht werden. Vieles andere spricht gegen Handlung im Film. Ist es nicht so, dass der industrielle Spielfilm auf seine Weise eine geschlossene, vielleicht sogar intakte Welt vorgaukelt, einen Raum, in dem sich alles nach zwingenden, ja vielleicht vorausberechenbaren Regeln und Gesetzen abspielt. Vor allem der Kriminalfilm, der Liebesfilm, aber auch beispielsweise die Filme von Ingmar Bergman suggerieren eine überblickbare Welt, in der alles seine logischen Folgen hat. Dazu braucht es nicht einmal unbedingt das «Happy-End» – eine von der amerikanischen Filmindustrie ent-

Inhaltliche und formale Provokation als Mittel, die Konformität des Kinos zu sprengen: links Dalis surrealistischer Schock «Un chien andalou» (1928), rechts Kenneth Angers magische Augenweide «Inauguration of a Pleasure Dome» (1954).

wickelte Stilfigur, die die Welt wieder rund und in Ordnung erscheinen lässt. Die Handlung der meisten industriellen Spielfilme ist reine Fiktion. Leben wird dargestellt als finale und kausale Verknüpfung von Aktionen. Jeder weiss, dass das Leben alles andere als das ist.

Der industrielle Spielfilm hatte die Muster der aristotelischen Dramatik, die künstliche Ordnung zwischen einem Anfang und einem Schluss, kritiklos übernommen. Während die Theater- und Romanliteratur diese Muster überwunden hat, wird es im Spielfilm, vor allem im Trivialfilm (und diesen Begriff nehmen von hier einmal sehr weit, bis hin etwa zu so «modernen» Filmautoren wie Visconti, Truffaut, Rohmer oder Losey) noch immer reflexartig angewendet und nur ganz sachte in Frage gestellt.

Wie weit die kollektive Gewöhnung an die hinter den Entwicklungen auf anderen Gebieten des Denkens und Schaffens zurückgebliebenen Formen des Spielfilms geblieben ist, fällt jedes Mal dann auf, wenn in einem industriellen Film die Zeit nur ein wenig anders gehandhabt wird als «normalerweise». Beispielsweise hat sich das Kinopublikum nur gerade an die filmische Rückblende gewöhnen können – falls sie durch entsprechende Bild- oder Wortsignale eingeleitet wird; die «Vorausblende» stösst bereits auf Unverständnis... und oft auf den Unwillen der auf den «normalen» Spielfilm abgerichteten Zuschauer.

Zeit und Rhythmus

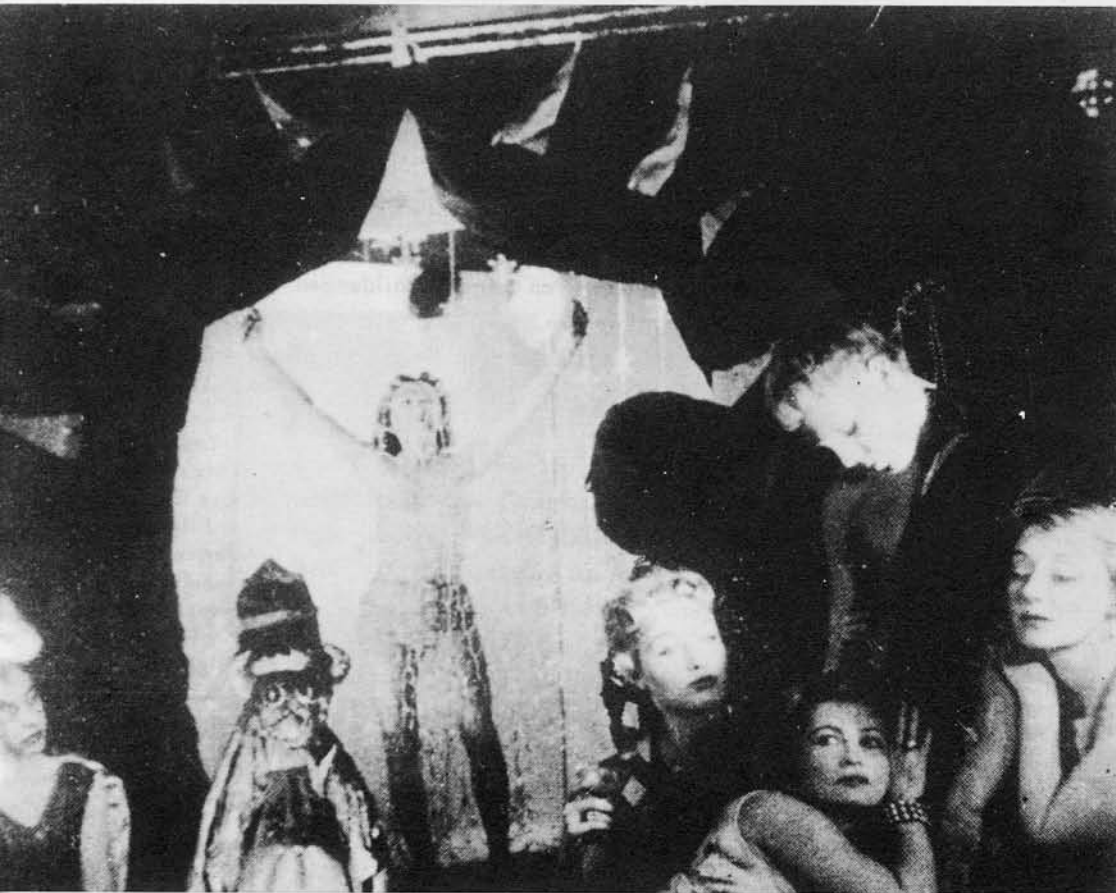
Ich habe schon verschiedentlich festgestellt, dass sich sogar Jazz-Fans und Kenner nie darüber gewundert haben, dass alte Jazz-Stücke

fast ausnahmslos rund drei Minuten lang dauern. Wo doch die Antwort so einfach ist: auf eine 78-Touren-Schallplatte ging eben nicht mehr drauf, und unterbrechen mit der langweiligen Prozedur des Plattenwechsels bzw. -wendens konnte man die Musik nicht. So machten die Jazz-Musiker «kurze Musik», bis die Langspielplatte und das Tonband Verbreitung fanden. Jazz war damals im wesentlichen nichtnotierte (nicht notierbare) Musik, entstand aus dem Augenblick. Das Schönste ist durch die Konventionen der Verbreitung verlorengegangen; die Jam-Sessions der New Orleans-Musiker sind uns nur in Erzählungen überliefert. Die «nachgestellten» Sessions sind Fälschungen.

Wogh dieser Bemerkung? Weil es beispielsweise fast unmöglich ist, in einem Kino einen Film von siebzig Minuten Dauer unterzubringen, weil bereits auch bei den Fernsehsendungen «runde Minutenzahlen» – eine halbe Stunde, 45 Minuten, eine Stunde usw. – verlangt werden. Wie lange dauert im Kino Aufstieg und Fall Napoleons? Eineinhalb Stunden, wenns hoch kommt zweieinhalb. Und wie lange dauert es, bis der Bösewicht im Wildwestfilm, der Gangster im Kriminalfilm tot am Boden liegen; wie lange bis sie sich im Liebesfilm haben? Immer gleich lang.

So weit ist unsere Abrichtung durch medienfremde Konventionen geworden, dass wir das nicht einmal mehr spüren, dass wir Filme ungeheuer lang finden, die länger dauern als die «normalen». Woher diese Konvention kommt, ist nur schwer zu sagen. Irgendwie spielt die durchschnittliche Dauer eines Theaterstücks hinein. Viele Konventionen des industriellen Spielfilms sind literarische. Die Beschränkung des Films auf eine Geschichte von 90 Minuten Dauer hat dazu geführt, dass im Film immer mit kausalen und finalen Zusammenhängen operiert wird, und das heisst auch mit Spannung. Alles drängt auf den erlösenden oder katastrophalen Schluss zu. Der lyrische oder epische Film hatte lange Zeit im Produktions- und Vertriebssystem keinen Platz.

Die naheliegendste Alternative zum spannenden «Action-Kino» ist der Film, bei dem Erzählzeit und erzählte Zeit identisch werden. Am konsequentesten hat Andy Warhol diese Variante der Zeithandhabung durchgeführt. Sechs Stunden Schlaf eines Freundes hat er auf Zelluloid festgehalten und acht Stunden das Empire State Building. Die Effekte eines solchen Vorgehens: Der Zuschauer – sofern er die Geduld



überhaupt aufbringt, solche unmanipulierte Zeit zu ertragen – lernt die ablaufende Zeit erst einmal kennen; so wie man sie kennenlernen kann, wenn man einmal für längere Zeit eine Bahnhofsuhr betrachtet. Zweitens teilt sich in diesen Filmen die Sache selbst praktisch unvermittelt mit. Sie ist nicht mehr Funktion, Teil in einer Kausal- oder Finalkette, nicht mehr Indiz, nicht mehr Metapher für etwas anderes, sondern nur sie selbst, nichts weiter. Andy Warhol ist lediglich am weitesten gegangen. Eine ganze Reihe von anderen Filmmachern auf der ganzen Welt sind von ähnlichen Ansätzen ausgegangen, beispielsweise auch Jean-Marie Straub in seiner «Chronik der Anna Magdalena Bach», in der die Länge eines Musikstückes auch die Länge einer Einstellung bestimmt.

Viel weiter verbreitet als die Weigerung, die Zeit zu manipulieren sind die Versuche im experimentellen Film, eine bestimmte Dauer mit visuellen und akustischen Eindrücken zu orchestrieren, die Zeit durch Rhythmus (Bild und Ton) zu strukturieren. Die Theorie des experimentellen Films operiert immer häufiger mit musikalischen Begriffen. Im Film ginge es demnach vielen Filmschaffenden und Theoretikern zufolge gar nicht in erster Linie um die Abbildung von Gegenständen, sondern um die Gestaltung einer definierten oder offenen Zeitspanne. Offen ist sie dann, wenn Filmstreifen zu Schleifen zusammengeklebt werden, die eine Endlosprojektion erlauben. (Dazu nur ein Beispiel: Lutz Mommartz, der einige hochinteressante Filmexperimente gemacht hat, lässt in seinem Film «Eisenbahn» eine leicht hügelige Landschaft am Eisenbahnfenster vorbeihuschen, eine Landschaft, die unendlich weit scheint, bis man merkt, dass an einer besonders günstigen Stelle geschnitten und wieder von neuem begonnen wird.)

Vor allem der amerikanische Undergroundfilm hat in den 60 Jahren eine fast unübersehbare Zahl von Prozederes erfunden, die allesamt «Zeit sichtbar machen». In den industriellen Spielfilmen haben nur wenige Eingang gefunden. Schon eine Zeitlupen- oder eine Zeitrafferaufnahme ist da eine Seltenheit. Man behilft sich im industriellen Spielfilm meist mit einer von der Handlung diktierten Montagetechnik und hilft gelegentlich mit ein paar gesprochenen Hinweisen auf die verstrichene Zeit noch etwas nach. Wenn einer lange durch die Wüste laufen muss, sagt er eben einmal zu sich selbst: «Schon zehn Tage laufe ich

jetzt durch diese kahle und heisse Wüste»; dann hilft der Maquilleur nach, malt dem Darsteller für die nächste Einstellung ungeheure Augenringe und eine rote Nase und klebt ihm Fieberblasen auf die Lippen und einen zehntägigen Bart ums Kinn. Zeit wird dann vom Zuschauer auf «literarischem Wege» erfahren, obwohl der Film über genügend eigene Mittel verfügt.

Eines der frühesten Experimente mit dem Zusammengug von Zeit wird von Oskar Fischinger berichtet. Der Film allerdings ist verschollen: Auf einer Fusswanderung von München nach Berlin, die sechs Monate dauerte, drehte Fischinger einen Film mit Einzelbildschaltung, d.h. er belichtete vielleicht bei jedem zweiten Schritt, den er tat, ein Bild. Machen wir eine kleine Rechnung: in einer Minute machte Fischinger vielleicht 60 Doppelschritte, das heisst 60 Bilder. In einer Stunde 3600, in 12 Stunden 43200 Bilder. Sie werden nun – 24 pro Sekunde – projiziert; 12 Stunden Marsch würden bei der Projektion noch 30 Minuten dauern. Nehmen wir eine Marschleistung von 5 Kilometern pro Stunde an, evozierte ein solcher Kameraflug eine Fortbewegungsgeschwindigkeit von 70 Kilometern pro Stunde. Der Film jedoch, der mit der beschriebenen Technik aufgenommen wird, unterscheidet sich wesentlich von einem anderen, der von einem mit 70 Kilometern pro Stunde dahinrollenden Auto aufgenommen wird. Und das aus verschiedenen Gründen: Bei einer schnellen Kamerafahrt ist jedes Einzelbild verwischt, bei stillgehaltener Kamera hingegen nicht; bei auf ein Automobil montierter Kamera bleibt die «Augenhöhe» mehr oder weniger konstant; eine in der Hand getragene Kamera bietet diesen Komfort nicht. Sieht man Oskar Fischingers Film?

Niemand hat ihn gesehen, erst kürzlich sind die Berichte darüber in Fischingers Nachlass gefunden worden. Aber vor ein paar Jahren (1965) hat ein amerikanischer Filmmacher, Taylor Mead, von seiner Europareise einen Film nachhause gebracht, der ungefähr auf diese Weise entstanden ist («European Diaries»).

Im experimentellen Film hat sich eine Kunst, die sich lange genug fast nur auf die Abbildung der «Realität» hatte konzentrieren müssen, langsam ihre eigentlichen Fähigkeiten gefunden. Von einer abbildenden Kunst ist der Film zu einer bildenden geworden, die, weil sie sich erst in der Zeit erfüllt, im Grunde nur mit musikalischen Begriffen zu erfassen ist.

Der industrielle Spielfilm engt den Film ein auf die Abbildung von Handlungen, die dann freilich oft genug als Wahrheit und Wirklichkeit ausgegeben wurden. Dass der Film neue Wirklichkeiten zu schaffen imstande ist, Dinge, die mit nichts anderem zu vergleichen sind, also nur Film sind: davon will das Kino noch heute nichts wissen.

Die Filmkritik befasst sich – aus leicht ersichtlichen Gründen – noch immer fast ausschliesslich mit dem Spielfilm und begnügt sich oft damit, die minimalen Unterschiede zwischen dem einen und dem anderen Spielfilm «herauszuarbeiten». Hochmütig lächelt auch der Filmfan darüber, dass ein Uneingeweihter ein Werk von Truffaut mit einem von Bergman

Vivian Kurz in
«Match Girl» von
Andrew Mayer (1966).
Zeit wird sichtbar:
gelebte Zeit gleich
gefilmte Zeit gleich
projizierte Zeit gleich
visionierte Zeit.

Folgende Doppelseite:
links «Relativity» von
Ed Emshwiller (1966),
rechts «A Movie» von
Bruce Connor (1965).
Die Filme des New
American Cinema
erscheinen in ihrer
Entdeckungsfreude
formal-visueller
Energien als eine
Neuaufgabe der
Avantgarde der
zwanziger Jahre.



verwechselt, die ja in Tat und Wahrheit sehr dicht beieinander liegen, sofern man unter Film nicht einfach den Kinospielefilm versteht. Die Filmkritik betrifft fast ausschliesslich den abbildenden Film, und die sogenannte Filmkultur bezieht sich in den meisten Fällen auch nur auf diesen. Aus wirtschaftlich-sozialen Gründen nimmt der Kritiker einen konventionellen Film wichtiger als einen Experimentalfilm, in dem viel mehr Möglichkeiten des Films – zwar technisch nicht so perfekt – abgesprochen werden. Auch der Filmkritiker ist eben – schon aus Gründen seiner Anstellung, ein Funktionär. Er erfüllt die Funktion, jene Filme zu interpretieren, die dem Leser seines Organs zugänglich sind. In den wenigen Spalten, die in den Zeitungen der Filmkritik und der Filmtheorie zur Verfügung stehen, hat sich der Kritiker mit dem zu befassen, was Öffentlichkeit erlangt hat.



Vorläufig ist die Vertriebsstruktur des industriellen Films noch immer so stark, dass er in den Köpfen der Zuschauer den wichtigsten Platz einnehmen kann. Dadurch, dass der industrielle Film seine Verteilung organisiert und systematischer hat, hat es der freie, der experimentierende Film schwer, Öffentlichkeit herzustellen. Zwar sind auch auf dem Gebiet des Vertriebs einige Fortschritte erzielt worden, beispielsweise in den Vereinigten Staaten, wo die Universitätsfilmklubs bereits die Produktion von experimentellen Filmen ermöglichen.



Vor allem aber ist der offene, der nicht normative Film bei den Machern im Vormarsch. Noch nie zuvor sind so vielfältige und so häufige Versuche unternommen worden, die Türen zu einer freien Entfaltung des Films aufzustoßen. Auch das Publikum ist erfreulicherweise ein Stück weit mitgekommen; es beginnt, den utopischen Charakter der Befreiung von Konventionen auf dem Gebiet der Kunst zu verstehen. Die erste Chance des experimentellen Films besteht darin, zunächst einmal die «Könner» in Misskredit zu bringen, also jene Anpasser, die sich geschickt und effizient in normierten Umgebungen zu bewegen wissen, jene Funktionäre der Kunst, die es vor allem im Film gibt. Zu optimistisch darf man freilich nicht sein, denn der in seine vitale Krise tretende industrielle Kinospielefilm ist vom Fernsehen abgelöst worden, das nicht viel experimenteller gehandhabt wird als seinerzeit, während seiner Blüte, das Kino.

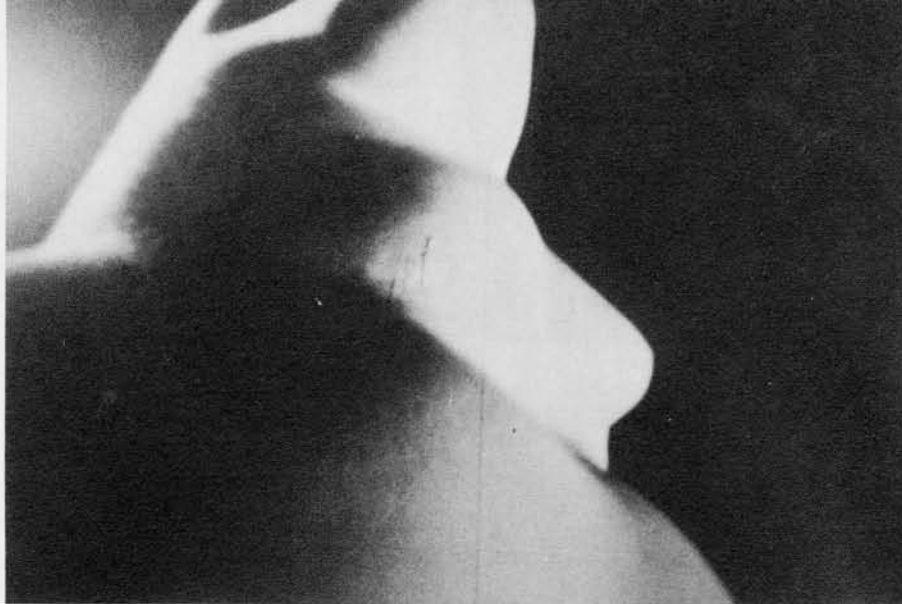
Vorläufig sind jene, die den Sinn der Befreiung des Films aus seinen unglückseligen, weil medienfremden Konventionen einsehen, noch eine schwache Minderheit und allen Vorurteilen der Mehrheit ausgesetzt, auch allen Abwehrmechanismen.

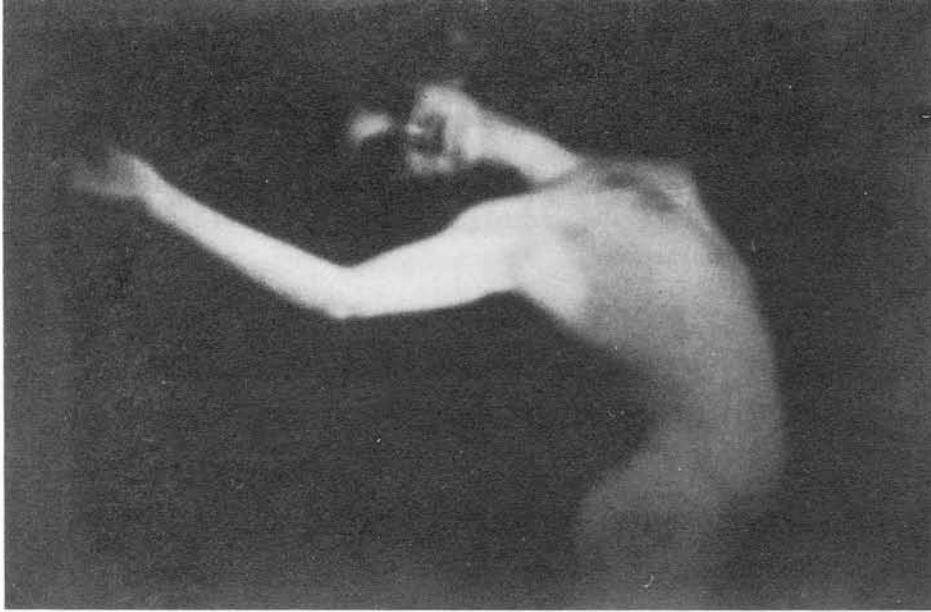
Einer dieser Abwehrmechanismen ist etwa die Handhabung der öffentlichen Filmförderung. Nur wenige Länder ermöglichen ganz offiziell die Entstehung experimenteller Filme. Da es sich meist um öffentliche Gelder handelt (vor allem auch in der sozialistischen Welt), mit denen Filme hergestellt werden sollen, verlangt der Staat, dass die geförderten Filme auch dieser Öffentlichkeit zugute kommen. Der «circulus vitiosus» schliesst: Der Film muss gefördert werden, weil die Filmindustrie im Argen liegt, aber die Filme müssen dem Muster des industriellen Films in etwa gerecht werden, weil der Steuerzahler ein Anrecht darauf hat, die Filme auch zu «verstehen». Im übrigen ist noch kaum einer öffentlichen Filmförderungsinstitution in den Sinn gekommen, dass bei den anderen Künsten viel weniger Popularität verlangt wird. Oder sind etwa mit Staatsgeldern finanzierte Kompositionsaufträge populärer als ein experimenteller Film, der meistens an alle Sinne und nicht an die Bildung des Zuschauers appelliert?

Zusammenfassung und Interpretation

Es schien mir richtiger, die Voraussetzungen zu schildern, von denen der experimentelle Film ausgeht, als eine Materialanhäufung zum Thema «Experimenteller Film» anzubieten. Der Leser wird inzwischen gemerkt haben, wohin meine Darstellung des Phänomens hinausläuft: auf ein «Lob des utopischen Denkens».

Ich habe zu zeigen versucht, dass der Film sich nicht hat frei entfalten können, weil er sofort nach seiner Entstehung eine definierbare gesellschaftliche Funktion übernehmen müssen. Er wurde dadurch sich selbst entfremdet. Der Film ist eine Sprache, die nicht nur zum Nachvollzug von «Handlungen», zur Abbildung taugt. Film ist in der Lage, neue Wirklichkeiten, neue Welt zu schaffen wie etwa die Musik. Er ist nicht von Natur aus dazu verdammt, Dinge zu machen, die sich aus dem anschaulichen Hintergrund «Wirklichkeit» herleiten; er ist nicht auf optische Täuschung beschränkt. Das musikalische Element des Films ist lange vernachlässigt worden, weil man die





literarische Form der «Handlung» als die Domäne des Films zu früh akzeptiert hat. Statt Entfaltung des Mediums Film vor sechzig Jahren sehen wir ab und zu Befreiung des Films aus den erstarrten und beengenden Konventionen. Der experimentelle Film hat, weil man ihn so lange unterdrückte, revoltierenden Charakter bekommen. Ich weiss, dass er deswegen von vielen Leuten nicht geliebt wird. Alles, was verunsichert, was aufreißt (nicht niederreisst), ist einer Menschheit, die in Angst lebt und das bisschen Fortschritt, das bisschen Perfektion und Komfort wie ihren Augapfel hütet, nicht sehr geheuer. Auf dem Gebiet des Films akzentuieren sich nur Entwicklungen, die man auch gesamtgesellschaftlich feststellen kann. Oft wird dem experimentellen Filmern ihr unerbittliches Argumentieren gegen der «Konsumfilm», ihre Exklusivität und Intoleranz schlecht angerechnet, doch sind das scheinheilige Argumentationen. Auf welcher Seite Intoleranz und Exklusivität liegt, kann psychologisch, historisch und oekonomisch genau nach gewiesen werden. Der industrielle Film hat zuerst den «Alleinvertretungsanspruch» gestellt, und Freiheit erringt sich der Film nur durch einen Kampf gegen diesen Anspruch.

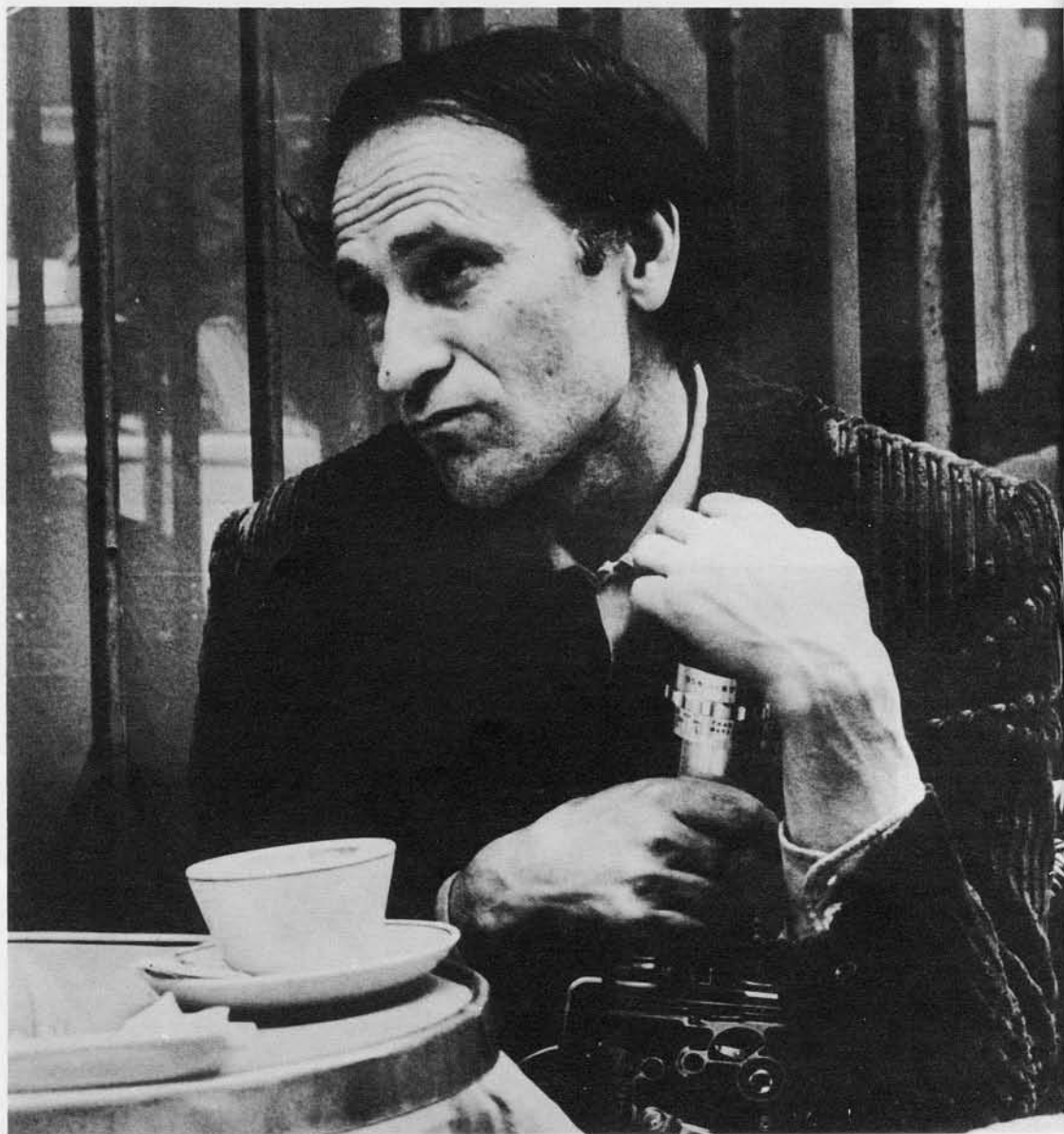
Es ist nicht erstaunlich, dass in den Vereinigten Staaten, dem «Filmland par excellence», dem Land also mit dem grössten Konformitätsdruck in filmischen Belangen, der experimentelle Film zur ersten Blüte gekommen ist. Da dort jeder Film ohne Zollschränken über einen ganzen Kontinent zirkulieren kann; da auch eine immer grössere Anzahl von Menschen dem Konformitätszwang auf anderen Gebieten entfliehen will, hat es der experimentelle Film dort auch etwas leichter. Er amortisiert sich; ein phantasievoller Filmemacher hat den Mäzen nicht mehr nötig. Deshalb ist es in den USA unter den experimentellen Filmemachern zu einer gewissen Entkrampfung gekommen. Die besten unter ihnen haben am überzeugendsten formuliert, worum es geht. So stelle ich an den Schluss einige Gedanken von Jonas Mekas, dem geistigen Oberhaupt des sogenannten New American Cinema, dessen totale Toleranz beispielhaft ist.

Auf die Frage eines italienischen Filmpublizisten, ob die American Filmmakers Cooperative auch einen klar faschistischen Film vertreiben würde, antwortete Mekas nicht ausweichend sondern ganz frei: «Ja, selbst einen faschistischen, denn ein Film ist ein Film». Jonas Mekas sagte auch, es

gehe gar nicht darum, Protestfilme zu machen. Es sei völlig nutz- und witzlos, die amerikanische Gesellschaft an ganz konkreten Punkten treffen und besiegen zu wollen. Das «New American Cinema» müsse weitergehen: Es müsse versuchen, den Menschen von Grund auf zu ändern (im Bereich der Filmrezeption zuerst selbstverständlich; von da auch im viel umfassenderen Sinn). Indem die Autoren ihre Produkte uneingeschränkter gestalterischer Freiheit vorlegen, wollen sie ihr Publikum befreien. Es soll hineingerissen werden in den Wunsch nach Freiheit. Man vertraut auf die Suggestivität des utopischen Werks. Ein Film beispielsweise von Stan Brakhage soll zu einer Herausforderung an den Zuschauer werden, ebenso eigenwillig und autark zu werden wie der Filmkünstler. Jonas Mekas meint, dass «harte Protestfilme» etwa in der Art von Stanley Kubricks «Dr. Strangelove» im Endeffekt nur dem bestehenden Establishment in die Hände arbeiten, das sich den Anschein der Toleranz und der Selbstkritik geben könne, indem es solche Filme erlaubt und duldet (und – so Jonas Mekas – erst noch Geld damit verdient). Gezielte Proteste werden absorbiert, nicht aber eine ununterbrochene Bestätigung der Möglichkeit persönlicher und vollkommen ungebundener schöpferischer Freiheit. «Die Zeit des Christentums», meinte Jonas Mekas, «ist vorbei; das neue humanistische Charisma besteht in der Befreiung des eigenen Ichs. Die Zeit für diese Befreiung ist gekommen.»

In der Entwicklung des «New American Cinema» vom traditionell oppositionellen Film (in dem einfach die Argumente sich ändern, nicht aber das Gesicht und die Statur der Werke) zum «Alternativ-Film» (der den Raum der Möglichkeiten filmischen Ausdrucks hemmungslos abschreitet), spiegelt sich die Entwicklung einer bestimmten amerikanischen «Neuen Linken». Eine bestimmte amerikanische Linke hält dafür, dass mit den alten Klassenkampfparolen nicht mehr durchzukommen ist, weil sich das System betonierte hat in seinem legendären Wohlstand. Dass die orthodoxe Linke andere Filme macht, muss wohl nicht speziell betont werden. Die «Linke von innen» hat sich aber in den 60 Jahren etabliert, jene Kräfte also, die die Utopie einer repressionslosen Gesellschaft nicht mehr über den Weg einer konventionellen Revolution erreichen will, sondern durch Selbstbefreiung («Paradise Now»).

Die experimentellen Filmer in Europa unterscheiden sich in ihrer Zielsetzung kaum von den amerikanischen Filmemakern. Was ihnen die Amerikaner voraus haben, ist das Bewusstsein, dass die Verwirklichung der Utopie eines «langen Marsches» bedarf. Die Ungeduld, die ihre Wurzeln in der Revolutionsliteratur des 19. Jahrhunderts hat, ist in Europa noch grösser.



Film ist ein Material wie jedes andere auch

Alexander J. Seiler über den Underground-Experimentalfilmer Hans Helmut Klaus Schönherr, der sich selber einen »kleinbürgerlichen Familienfilmer« nennt

Hans Helmut Klaus Schönherr wohnt in einem Hochhaus am Stadtrand von Zürich. Er wohnt im 10. Stock. Es gibt zwei Aufzüge im Haus, einen kleineren für Personen mit Waren, einen grösseren für Waren mit Personen. Der Filmprojektor, den ich bei meinen Besuchen mitbringen muss, um Schönherrs Filme zu sehen – denn Schönherr, der seine Filme ungern sieht, besitzt keinen eigenen –, der Filmprojektor hat zusammen mit mir im kleineren Platz. Das ist gut so, denn wie mit Schönherr erzählt, bleibt der grössere Aufzug nicht selten zwischen zwei Stockwerken stecken. Neulich war eine Frau mehr als zwei Stunden lang eingesperrt. Schönherr begreift nicht, wie so etwas passieren kann.

Schönherr installiert und bedient den Projektor mit grosser Sorgfalt. Behutsam, liebevoll legt er seine Filme ein, spult sie um, reguliert die Laufgeschwindigkeit. (Ein Projektor mit stufenlos einstellbarer Geschwindigkeit musste es sein, denn Schönherrs Filme laufen nicht mit den heute üblichen 24 oder 25 Bildern pro Sekunde, sondern wie die alten Stummfilme mit 16 oder 18.) Seine Filme existieren nur in ein oder zwei Kopien, oft sogar bloss im Original. Es ist kaum möglich, Schönherrs Gesamtwerk zu sehen, denn es sind nie Kopien von allen Filmen gleichzeitig in Zürich. Manchmal bezahlt ein Festival, eine Verleihorganisation eine Kopie, die dann entsprechend benannt wird, etwa »Tokio-Kopie«. Seine Hauptsorge als Filmemacher sei die, sagt Schönherr, dass Original und Kopien nach dem Entwickeln nicht zerkratzt oder verschmutzt würden. Das ist nebst den Kosten auch der Grund, warum er seine Filme seit einiger Zeit selbst kopiert.

Dass ich mir bei Schönherr Schönherrs Filme ansehe, hat eine Vorgeschichte, die zu meinem Bild von Schönherr und darum auch hierher gehört.

Ich kenne Schönherr seit bald sechs Jahren. Im Frühling 1966 rief er mich an und brachte mir das Drehbuch zu einem Spielfilm über Robert Walser. Was ich davon hielt und wie man es verwirklichen könnte. Ich hielt nicht allzu viel davon, und ich riet ihm, die Verwirklichung

doch lieber in der heimatlichen Bundesrepublik zu suchen als im filmischen Hinterwald Schweiz. Ich schrieb ihm das nett und mit freundlichen Grüssen.

Das Nächste, was mich an Schönherr erinnerte, war Anfang 68 ein Artikel im »Tages-Anzeiger« über das seither legendär gewordene Experimentalfilm-Festival in Knokke. Ein paar ausnehmend guten Filmen sei es gelungen, schrieb Schönherr, den Saal binnen einer Viertelstunde fast vollständig zu leeren. Da ich den nämlichen Vorgang auch schon mit eigenen Filmen erlebt hatte, ohne darin allerdings eine Bestätigung ihrer Qualität zu sehen, gefiel mir der Gedanke. Erst später erfuhr ich dass Schönherr in Knokke seinen eigenen Erstling »Thaler's, Meier's, Sadjowsky's life in the evening« mit eben diesem Erfolg eines sich leerenden Saals präsentiert hatte.

In den nächsten Jahren hörte ich Schönherr öfters am Telephon und sah ihn ein paarmal an den Solothurner Filmtagen und an filmpolitischen Veranstaltungen. In der Öffentlichkeit trat er mit einem alten Rabbinerhut und grinsend gebleckten Zähnen auf, dokumentierte mit Happenings und dem Slogan »Schönherrs Filme muss man gesehen haben« sein Aussenseitertum und machte sich bei den soliden und seriösen Schweizer Filmern eher unbeliebt. Als ich endlich einen Film von Schönherr zu sehen bekam, sah ich vor lauter Schönherr keinen Film mehr, und ich vermutete, ich bin nicht der einzige, dem es so erging. Bloss dass ich mit meiner Blindheit (oder meiner Ablehnung) offenbar dazu beitrug, dass »der Versuch von Markopoulos, Meier und Schönherr, eine grosse Filmausstellung

Jonas Mekas.
Aufnahme:
Martin Schaub.

mit dem Kunsthaus Zürich zu veranstalten, scheitert» (Birgit Hein, Film im Underground, Frankfurt/M 1971, S. 137). Jedenfalls meinte Schoenherr, dass ich dazu beigetragen hätte. Wenn er mich fortan sah, bleckte er die Zähne, und wenn ich Filme von ihm sah, sah ich sie nicht. Erst Anfang 1971, als ich als Mitglied einer Jury zwischen einem Film über Vermessungsinstrumente und einem Werbefilm für St. Moritz mit «Play 3» und «Das Porträt der Cordua» konfrontiert wurde, entdeckte ich den Filmer Hans Helmut Klaus Schoenherr.

In der Zweizimmerwohnung im 10. Stock sehe ich «Play 3» zum zweitenmal – und sehe zugleich die Zweizimmerwohnung, denn die zeigt «Play 3». Die Darsteller in «Play 3» sind Sigrid, genannt Cli Cli, Schoenherrs Frau, und Raphaela, Cli Cli und Schoenherrs heute 63jährige, zur Drehzeit 33jährige Tochter. Raphaela spielt, Cli Cli strickt: das ist alles, was ich nach zweimaligem Sehen über den «Inhalt» des Filmes zu sagen wüsste. Der Kritiker, der diesen Inhalt «kleinbürgerlich» nannte, hat sicher recht. Aber er übersieht, dass es ein wesentliches Merkmal des Kleinbürgers ist, seine eigene Umgebung, den eigenen Alltag für kleinbürgerlich und damit für bedeutungslos zu halten. Weil Schoenherr kein Kleinbürger ist, darum hält er seine kleinbürgerliche Wohnung, sein kleinbürgerliches Familienleben nicht für bedeutungslos, und darum vermittelt er mit seinem Film eine Erfahrung: wie ein Kind in einer Zweizimmerwohnung aufwächst, wie viele Stunden, Strickstunden, Aufpassstunden, so ein Aufwachsen für die Mutter bedeutet, wievielmal Aufstehen, etwas Aufheben, Zurechtrücken undsoweiter, wieviel Blicke hin zum Kind und zurück zur Handarbeit, und das alles nennt sich das Leben und ist es auch.

Dann «Das Porträt der Cordua»: das Leben einer Tänzerin, Solistin eines grossen Opernhauses. In Schoenherrs eigener Beschreibung: «Ballet-Truppe, Frau Cordua beim Solo Training, Training zu zweit, Kopfübungen, Körperübungen, Bein- und Armübungen, Abstützen, Arbeiter im Ballettsaal, Abschminken in der Garderobe, Auskleiden, sorgfältiges Abwaschen, Behandlung aller Schweissstellen am Körper (Achseln, After, Geschlecht), Ankleiden, Opernhausgänge, Kantine, Fahrt durch die Stadt, typische Häuser, Geschäfte, Fabrikanlagen auf dem Weg Wohnung – Opernhaus und zurück, der Ehemann beim Zeitungslesen, Sitzen, Liegen,

Arbeiten, Rauchen, Kartoffelkochen, Kartoffeleessen, Post Oeffnen, Kaffeetrinken, Filmaufnahmen, Fusspflege, Mund beim Sprechen von Gelungenem, Handbewegung (Abschlagen für, das ist erledigt), TV Film, Tänzerin privat entspannt, Rauchen, Diskutieren, Schmähen, TV Film, Teetrinken, Schluss: «Ein gewisser Glanz in den Augen von Frau Cordua'.»

Was unterscheidet diesen Film, diese Filme von einer banalen Fernsehreportage aus genau den nämlichen Aufnahmesituationen? Zunächst: Schoenherr hat kein Geld, daher wenig Rohmaterial und keinen Schneidetisch, daher keine moderne Tonfilm-, sondern eine alte Stummfilmkamera mit Einzelbildschaltung. Die Folgen: er dreht nicht «Material», sondern Bilder, genauer: eine rhythmische Folge von Bildern, an der nach der Entwicklung nichts oder fast nichts mehr zu ändern ist und in der durch Doppel- und Dreifachbelichtungen jeder Bildeindruck, jeder Bewegungsablauf in präzisierte rhythmisierte Relationen zu anderen Eindrücken, anderen Bewegungsabläufen gesetzt wird. Diese rhythmisierte Mehrschichtigkeit hebt die Zeit als linearen Ablauf auf und setzt statt ihrer eine Art vierdimensionales Raum-Zeitgeflecht – sie hat in der Unregelmässigkeit ihrer Polyrythmik aber auch etwas von der rauhen und intimen Textur eines handgeflochtenen Materials.

Von dem Film «Sonate: Graubild Fraubild Blaubild und Weisskader» schreibt Schoenherr, er sei «der Versuch meine Frau zu porträtieren, mit optischen und rhythmischen Mitteln. Bilder meiner Frau, die einen grossen Teil der Wände einnehmen, und die Gestalt, das Gesicht, die Stimme etc., die mit meiner Tochter zusammen einen grossen Teil der Wohnung (in der ich auch arbeite) füllen, werden in einem bestimmten Rhythmus gezeigt... Auszug: Schema des zweiten Teils der «Sonate» («Fraubild»): $1/16 = 16$ Bilder Takt: $3 \times (3/16 + 1/16 + 2/16 + 4/16 + 1/16)$ doppelte Bildfolge in $3 \times 3/16$: $1 \times 3/16$ Rechtsschwenk langsam. Rahmen, Nase, Augen, Backenknochen, Ohr, Haaransatz, Rahmen. $1 \times 3/16$ stillst. 6 Rahmen. 4 Arm + Armreifen (braun) 32 Rechtsschwenk von linker Nackenseite, Ausschnitt und Halsansatz bis Ausschnitt ein U macht. $1 \times 3/16$ 22 stillst. bis langs. Rechtsschwenk vom U des Ausschnitts zur rechten Schulter und Helligkeit (Sonnenlicht auf der Schulter) 26 stillst. Rahmen. Fussboden, holzgelb.»

Hans Helmut Klaus Schoenherr, dessen Name in allen seit 1968 erschienenen Publikationen über Experimental- und Undergroundfilm genannt wird und dessen Filme an internationalen Festivals ihr Herstellungsland, die Schweiz, «vertreten», lebt seit 1963 in Zürich. Dass er, hierherkam, nennt er einen Zufall, warum er geblieben ist, weiss er auch nicht so recht. In Zürich hat er zu filmen angefangen. «Wie fing das an mit der Filmmacherei? War zuerst die Kamera da? Oder zuerst der Wunsch, eine Kamera zu kaufen, im Film zu drehen? Wie fing das an? Zuerst die Idee, dann die Möglichkeit, die Idee zu verwirklichen? War ich gar ein unzufriedener Maler, der weg von seiner Leinwand wollte, hin zu der Flimmerleinwand, wo Herr Manz mit dem Sektglas steht und auf 'Herzlich willkommen' winkt?»

1936 in Thüringen (heute DDR) geboren, Sohn eines Erfinders, «der sich auch als Künstler verstand», bis 47 Kriegs- und Nachkriegsvagabundenleben», Hochschule für bildende Kunst in Hamburg, Tramps durch Südeuropa, ein Jahr in Aix-en-Provence: wie er diese Biographie erzählt, gibt wenig her, soll wohl wenig hergeben. Eine kranke, depressive Mutter geistert im Hintergrund, der frühe Tod des Vaters, das Bündnis mit einem Bruder, der auch Filme macht. Einige Bilder des Malers Schoenherr hängen an den Wänden, früher Pop, könnte man sagen; drunten im Keller, sagt Cli Cli, liegen ganze Stösse.

Von der Malerei zum Film: nichts Ungewöhnliches heute, wo Filmen an und für sich etwas ganz Gewöhnliches ist. Ungewöhnlich aber die konsequente Anti-Film-Haltung, mit der Schoenherr, nachdem er das Walser-Drehbuch verworfen hat, zu filmen beginnt. «Eine wichtigere Rolle als meine Kamera spielte für mich der Entschluss: 'Mit Film will ich nichts zu tun haben'. (...) Mein erster Film war gleichzeitig die erste Ausführung einer Konzeption. Die Konzeption bestand in der Einsicht, den Ausgangspunkt nicht zu verlassen, sondern den Ausgangspunkt zum Thema zu machen, den Ausgangspunkt zu formulieren. Ich blieb auf meinem Schreibtisch, machte die Schublade zum Hergeben der Handlungsutensilien auf, später noch weiter auf, zeigte nur das, was da war und machte keinen Schwenk zu irgendwas oder einer Person. (Der Film heisst: 'Was suchst du in der Schublade?')»

Mit Film will ich nichts zu tun haben, das heisst so viel wie: ich will nichts

Schoenherr hat sich von der Industrie emanzipiert, indem er sämtliche Kopierarbeiten selber vornimmt. Den Kopiervorgang kann er durch das Okular der Kamera laufend beobachten und kontrollieren. Aufnahme: Rob Gnatt.

zu tun haben mit der Glätte, der Technizität, der Apparatur, dem Aufwand des Films – nichts mit seinen Tricks, seinem Illusionismus, seiner Abbildhaftigkeit. «Film ist ein Material wie jedes andere auch» ist der Leitsatz einer Hinweisaktion, die Schoenherr, der «Hinweiser und Filmmacher» im April 1970 in Oberhausen für den Westdeutschen Rundfunk veranstaltet hat. Da sieht man ihn, wie er belichtetes und entwickeltes Filmmaterial ins Klosett wirft und hinunterspült, wie er in ein mit Film belegtes Brötchen beisst («Film ist Kaviar»), man sieht aber auch den Filmkritiker Peter W. Jansen, der den Oberhausener Festspielleiter Hilmar Hoffmann interviewt, und dabei steht noch so ein wichtiger Filmkulturträger, und alle tragen dicke Filmschleifen um Stirn und Augen, und das heisst «Film macht blind» oder noch genauer: «Blind für, Film durch Film», und damit ist ein Zustand sehr genau beschrieben, der nicht nur Film-er, Filmkritiker und Cinéphile, sondern Kulturspezialisten aller Sparten kennzeichnet.

«Ich laufe der Wirklichkeit immer wieder hinterher», sagt Schoenherr, und: «ich habe es für immer aufgegeben, fingierte

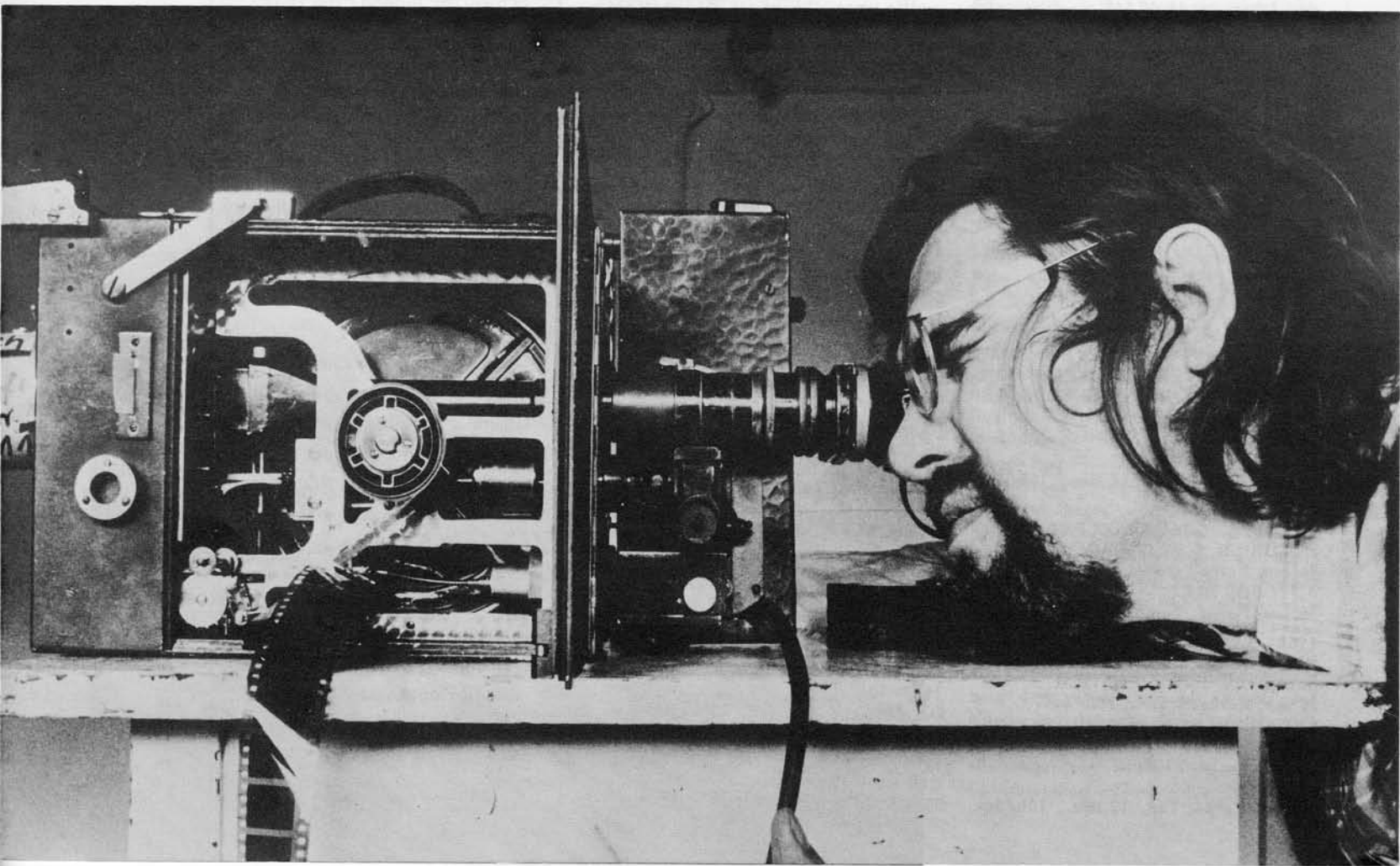
Wirklichkeiten herzustellen», und: «wenn ich das erfasse, hundertprozentig, was um mich herum ist...»

In «Thalers', Meier's, Sadkowsky's life in the evening» erfasst er drei Freunde, die um ihn herum, einige Dinge, die um die drei Freunde herum, vor allem aber die Vorstellungen, Wünsche, Träume, die in den drei Freunden drin sind. «Gedanken beim Befühlen einer Mädchenhaut»: ein Rendez-vous mit Eleonore im Zürcher Hauptbahnhof, ein Gang, den Bahnsteigen entlang, Eisbahn und Fussballplatz, eine Herbstbaumkrone das Gesicht und der Körper der Eleonore: ein ungemein erotischer, ein sinnlicher und zugleich asketischer Film, ein einziger langer Striptease in völlig dezenter Kleidung. Zusammen mit «Cordua» und «Play 3» gehören diese beiden Filme zu den «poetischen», wie Schoenherr sie selber nennt: Farbfilm, bewegte, um nicht zu sagen beschwingte Kamera, viel Doppel- und Dreifachbelichtungen, Film als Material, aber als warmes, pulsierendes, mit Fingerspitzen ertastbares.

Davon distanziert sich der Anti-Filmer Schoenherr heute leise, aber merklich. «Play 4» und «Play 5», die beide

schwarzweiss sind, selbstkopiert, mit einer kratzenden und schabenden Geräuschkulisse von einer abstrakt gemachten Lichttonspur, entmaterialisieren das Bild und rematerialisieren gleichsam das Material Film, steigern es zu rissiger, schneidender Spröde. Mit einer Kopierschablone wird eine Reihentechnik erzielt, die nicht mehr rhythmisch, sondern nur noch als unregelmässig-regelmässige Wiederholung, als eine Art kaputter Metrik erfahrbar ist. Eine sägende, feilende Irritation und zugleich eine fastunwiderstehliche Ermüdung geht von diesen Filmen aus, deren Bildinhalte kaum mehr einen Eigenwert haben. «Das hat nichts mehr mit New American Cinema zu tun», sagt Schoenherr und bestätigt damit indirekt den grossen Einfluss der Amerikaner auf sein früheres Schaffen. Konsequente Unterbelichtung oder Ueberbelichtung, eine schlechte Qualität der Kopie: «die Leute werden richtig aggressiv», und das freut Schoenherr, der es freilich handkehrum als sein «Urproblem» bezeichnet, «die Leute dazu zu bringen, dass sie es zu Ende schauen».

Seinen neuesten Film «Das kaputte Kino», den ersten mit einer neuen



uralten 35 mm-Kamera gemachten und kopierten, hat Schoenherr an die Mannheimer Filmwoche geschickt, ohne ihn in Projektion oder auch nur an einem Schneidetisch gesehen zu haben. Er sei, meint er, als Produzent viel weiter denn als Konsument, und darum lasse er die Dinge lieber so wie sie aus der Kamera kommen. «Als Konsument stellt man Ansprüche an sich als Produzent, und damit versaut man sich sehr viel.» So bleiben bei ihm auch Rollenanfang und -ende und andere Dinge «drin», die nicht zum Film, aber zum Material Film gehören und es als solches ins Bewusstsein bringen.

Filmhandwerker und -ideologe, Avantgardist und Pionier filmtechnischer Regressionen, der älteste Techniken neu für sich erfindet: Hans Helmut Klaus Schoenherr steht einsamer und eigenständiger in der filmischen Gegenwart, als seine Anlehnung an Gruppen und Gruppierungen, seine Freundschaft mit Markopoulos und Beavers, mit Dieter Meier, Kurt Kren und den Heins annehmen liessen. Ich vermute, er lebt in Zürich nicht obwohl, sondern weil er hier isolierter ist als er es in München oder Frankfurt wäre. Von Knokke, dem Underground-Mekka der Jahreswende 67/68, sagt er: «Ich war ja ganz erstaunt, dass es da Leute gab, die ähnlich dachten wie ich.» Am Telefon erklärte er mir einmal: «Sie

wissen ja gar nicht, was man als Filmer alles zu tun hat.» Seine Hinweisaktion mit dem Klosett richtet sich «nicht an meine Adresse, sondern an die aller andern».

Alle andern: das sind noch mehr als alle andern die «Politischen», die «engagierten» und Politfilmer. Schoenherr hasst sie verachtungsvoll so wie sie ihn hasserfüllt verachten. Als ich nach den Ursachen dieser Feindschaft frage, nach Filmen, die vielleicht auf ihrem Grund liegen, bleibt Schoenherr einsilbig. Irgendwann einmal scheint es, haben ein paar «Politische» ihn veretzt.

Wenn er dann gar seine eigenen Filme als politisch, seine Filmarbeit als politische bezeichnet, so wird das, denke ich, nicht nur bei den «Politischen» Hohngebrüll, sondern auch anderswo Befremden auslösen. Für mein Teil gebe ich ihm recht. Wer Sehgewohnheiten so radikal in Frage stellt, wer den Alltag eines Kindes und seiner Mutter in einer Zweizimmerwohnung, die Arbeit einer Tänzerin, das Objekt-dasein einer Eleonore so direkt und unverstellt erfahrbar macht, leistet eine politisch unscheinbare, aber unterschwellig umso wirksamere Bewusstseinsarbeit.

Schoenherr's Filme

1967
 WAS SUCHST DU IN DER SCHUBLADE ?
 s/8 mm, Farbe, Ton, 50 Min.
 THALER'S, MEIER'S, SADOWSKY'S
 LIFE IN THE EVENING
 16 mm, Farbe, Ton, 28 Min.
 DAS GESICHT DER ALTEN FRAU,
 DIE SUPPENTERRINE, VRENI KELLER
 SPRICHT UND DER POPO DER
 MADAME
 16 mm, Farbe, Ton, 30 Min., 16b/Sek.
 PLAY 1
 16 mm, Farbe, Ton, 12 Min., 16b/Sek.
 1967/68
 SONATE: GRAUBILD / FRAUBILD /
 BLAUBILD & WEISSKADER
 16 mm, Farbe, stumm, 9 Min.
 AUTOPORTRÄT
 16 mm, Farbe, Ton, 120 Min., 16b/Sek.
 1968
 KLEINBÜRGERLICHES DRACULA-
 IDYLL AM FAMILIENTISCH
 16 mm, Farbe, 9 Min., 16b/Sek.
 GEDANKEN BEIM BEFÜHLEN EINER
 MÄDCHENHAUT
 16 mm, Farbe, 21 Min.
 PLAY 2
 16 mm, Farbe, Ton, 12 Min., 16b/Sek.

PLAY 3
 16 mm, Farbe, Ton, 12 Min., 16b/Sek.
 1969
 SUPERVISUELL
 16 mm, Farbe, Ton, 8 Min.
 DAS PORTRÄT DER CORDURA
 16 mm, Farbe, Ton, 16 Min.
 PLAY 4
 16 mm, s/w, Ton, 6 Min.
 PLAY 5
 16 mm, s/w, Ton, 12 Min.
 PLAY 6
 16 mm, s/w, Ton, 6 Min.
 PLAY 7
 16 mm, s/w, Ton, 6 Min.
 PLAY 8
 16 mm, s/w, Ton, 10 Min.
 PLAY 9 Buchfilm
 1970
 PORTRÄT: KURT KREN
 s/8 mm, Farbe, stumm, 8 Min.
 1968/70
 DAYDREAM
 16 mm, Farbe, Ton, 84 Min.
 1971
 DAS KAPUTTE KINO
 35 mm, s/w, Ton, 12 Min.

Neu: av-bulletin

Schweizerische Zeitschrift
 für Unterrichtstechnologie
 und Medienpädagogik

Herausgeber: Schweizerische
 Zentralkommission für audio-
 visuelle Unterrichtsmittel
 und Medienpädagogik. Offi-
 zielles Organ der Schweize-
 rischen Arbeitsgemeinschaft
 Jugend und Massenmedien
 (AJM), der Vereinigung
 Schweizerischer Unterrichts-
 filmstellen (VESU) und des
 Schweizer Jugend Film (SJF).

Jahresabonnement: Fr. 20.—.

Redaktion: Hanspeter Stalder,
 Seefeldstrasse 8, 8022 Zürich.
 Administration: Donnerbühl-
 weg 32, 3000 Bern 9.

Das monatlich erscheinende,
 mindestens 32-seitige, illus-
 trierte «av-bulletin» be-
 handelt Grundsatzfragen der
 Erziehung und Ausbildung im
 audiovisuellen Bereich, in-
 formiert über praktische Er-
 fahrungen aus dem In- und
 Ausland, orientiert über neue
 Materialien und Publikationen
 und hält seine Leser über
 Weiterbildungsmöglichkeiten
 auf dem laufenden.

Aus den Schätzen der Cinémathèque

Le cinématographe Lumière en Suisse (1896)

Am 28. Dezember 1895 hatte im Grand Café am Boulevard des Italiens in Paris die erste öffentliche Vorführung jener kleinen einminütigen Filme der Gebrüder Lumière stattgefunden, welche den Anfang der Filmgeschichte bilden. Bereits einige Monate später drehen die Kameraleute des «Kinematographen» in der Schweiz. Diese Dokumente liegen auf der Cinémathèque in einer Filmrolle von etwa 15 Minuten vor. Ihr Wert ist unverkennbar, sowohl kulturgeschichtlich als auch filmästhetisch.

Die ein- bis zweiminütigen Streifen sind Reportagen, welche ein «Bild der Schweiz» spiegeln: Rheinbrücke in Basel, Strassenverkehr in Lausanne, Artillerieschiessen, Kinderfest in Montreux, eine Prozession in Interlaken, ein Militärdefilé in Lausanne, ein Schiffslandesteg in Evian und die Expo 1896 in Genf. Damit gibt der Film – ganz im Sinne von Louis Lumière – Einblicke in die sichtbaren Realitäten. Der Film bewahrt als eine bei der Projektion wieder zum Leben zu erweckende Konserve Ereignisse auf, die bis anhin nur gemalt, beschrieben oder photographiert werden konnten. Der Film als Dokument erhält kulturgeschichtlichen Wert: ein Rheinfall, der noch in seiner vollen Wasserkraft stiebt; ein Expogelände, das sich als eine skurrile Mischung von vaterländischem Bauerntum und damals wohl «modernen»

Importvorstellungen aus den Kolonien präsentiert; Strassen, die noch dem Fussgänger gehören; Mode von einst, die beinahe wieder Mode von heute ist.

Doch diese Filmstreifen sind viel mehr als nur eine «Selbstdarstellung der Wirklichkeit», worin Lumière den Sinn des Films gesehen hat. Sie sind bereits ein Stück Filmästhetik. Gleichsam die Grundstrukturen visueller Gestaltungsmöglichkeiten werden ersichtlich. Die Kameraleute Lumières wollten mit ihrer Kamera die Wirklichkeit einfangen, wie sie sich vor dem Objektiv anbietet. Aber sie suchten eine Wirklichkeit auf, die lebt. So filmten sie gleich von Anfang an Bewegung und entdeckten die in der Bewegung innewohnende Dynamik des Inhalts. Ein Boot fährt am Rheinfall vorbei. Die Kamera verfolgt das Boot, und damit wird in einem Schwenk die Wucht des tosenden Wassers erfasst. Schnitt. In einer langen statischen Einstellung wird das zischende stürzende Wasser gefilmt. Die Kamera beobachtet die Bewegung, zeitlos, so dass durch die Länge der Einstellung die Kraft des Wasserfalls visuell gegenwärtig wird.

Um Montreux zu zeigen, wird die Kamera vorne auf das Plateau eines Tramwagens gestellt, und das Tram fährt durch eine Strasse. Gleichsam aus der naiven Entdeckungsfreude heraus entsteht ein folgerichtiges Travelling. Ebenso auffallend ist, wie bereits der Raum als visuelle Dimension erfasst

wird. Die Bilder sind in Vordergrund und Hintergrund geteilt (siehe Foto). Auf verschiedenen Ebenen bewegen sich Menschen. Vorne decken durchziehende dunkle Flächen das Bild ab – ein Mensch, ein Tramwagen – und geben wieder den Blick in die Tiefe eines Platzes, einer Strasse oder einer Brücke frei. Diagonale strukturieren die Leinwand und schaffen Tiefe. Die Menschen kommen direkt auf die Kamera zu – so bei einem Alpaufzug (Expo in Genf) – und dynamisieren den Raum: die Kamera steht inmitten des Geschehens, selbst ein Teil des Geschehens.

Ein anderes Beispiel: mehrere Kanonen sind auf einer Wiese perspektivisch nach hinten in den Raum aufgestellt. Die Kanoniere zünden, Rauch hüllt sie ein, eine weisse Fläche erhebt sich auf der Leinwand. Allmählich lösen sich dunkle Gestalten aus dem Weiss des Rauchs: die Tiefe des Raumes wird wieder ersichtlich.

Diese «Filmchen» erscheinen wie Grundübungen visueller Erfahrung. Möglichkeiten filmischer Gestaltung werden erkannt, die erst zwanzig Jahre später wieder visuelles Bewusstsein werden, nachdem der Film aus der Theatralik gelöst und als eigenständiges Medium erfasst wird. Was sich bei den Kameraleuten des Kinematographen Lumière abspielt, ist nicht eine von der Kamera her gesuchte Bildgestaltung, sondern eine aus der Wirklichkeit heraus entdeckte Bildgestaltung, die aber ungemein visuell wirkende Bildqualitäten aufweist.

*

Jetzt versucht das Schweizerische Filmarchiv zum ersten Mal eine grosse nationale Forschungsaufgabe zu erfüllen: nämlich das noch vorhandene Material an schweizerischer Filmkultur zu finden und zu retten.

Deshalb bittet die Cinémathèque Suisse in Lausanne unter der Leitung von Freddy Buache alle jene Organisationen, Firmen und Privatleute, welche Filme und Dokumente über den Schweizer Film besitzen, dieses Material als Depositum der Cinémathèque zu überlassen, damit endlich, bevor es zu spät ist, das überhaupt noch erreichbare Material katalogisiert werden kann. Vieles ist verloren gegangen, weil man nicht bereit war, Geld für die Aufarbeitung des schweizerischen Kinos der Vergangenheit zur Verfügung zu stellen. Es ist nur zu hoffen, dass nun der «Rettungsprozess» die bitter notwendige Unterstützung erfährt.

Viktor Sidler



DER FILMBERATER

orientiert umfassend über die in der Schweiz laufenden Kinofilme (jährlich gegen 100 ausführliche Kritiken und 400 Kurzbesprechungen in Karteiform) und die im Fernsehen (DRS, ARD, ZDF) gezeigten Filme

DER FILMBERATER

bringt Beiträge über Filmschaffende (Interviews), aktuelle Strömungen und zur Geschichte des Films

DER FILMBERATER

berichtet über Probleme der Massenmedien, kirchliche Medienarbeit, Festivals und Veranstaltungen

DER FILMBERATER

publiziert Arbeitsblätter für die praktische Filmbildungsarbeit

DER FILMBERATER

DER FILMBERATER ist die älteste schweizerische filmkulturelle Monatszeitschrift. Jahresabonnement: Fr. 18.50 (Studenten und Lehrlinge: Fr. 13.50). Probenummern sind kostenlos erhältlich bei der Administration «Der Filmbereater», Habsburgerstrasse 44, 6002 Luzern. Auskunft erteilt auch die Redaktion, Bederstrasse 78, 8002 Zürich (Tel. 01/36 55 80)

Wir haben das ganze Jahr Saison



Carnal Knowledge

(Karneval der Liebe)

von Mike Nichols

mit Jack Nicholson, Ann Margret,
Candice Bergen Art Garfunkel



BB Brigitte Bardot
CC Claudia Cardinale

Les Petroleuses

(Die Petroleum-Miezen)

von Christian Jaque
im Westen was Neues

Straw Dogs

von Sam Peckinpah

mit Dustin Hoffmann, Susan George



Bloody Sunday

von John Schlesinger

mit Glenda Jackson, Peter Finch

Hot Rock

von Peter Yates (Bullitt)

mit Robert Redford

Sergio Leone's

Duck, you Sucker

(Bück Dich, Idiot!)

mit Rod Steiger, James Coburn

Trotta

von Johannes Schaaf und Maximilian
Schell nach Joseph Roth "Kapuzinergruft"

Weit mehr als nur ein Super-Western

The Red Sun

von Terence Young

mit Charles Bronson, Alain Delon, Ursula Andress