

FILMFRONT

26



Alford Dec. 84

FILMFRONT

26 / 1985

Basel, 25. Januar 1985

Die FILMFRONT erscheint im 8. Jahrgang und wird von einer Arbeitsgruppe des Trägervereins Filmfront herausgegeben. Die FILMFRONT erscheint viermal jährlich in unregelmässigen Abständen.

Redaktion und Mitarbeit dieser Nummer: Urs Berger, Ruedi Bind, Ulrich Georg Meyer, Werner Suter, Arc Trionfini

Titelseite und Doppelseite innen: Astrid Kapp

Script: Irene Baumann, Beatrice Neeff

Layout: Ulrich Georg Meyer, Marco Ermacora

Copyright bei den Autoren

Der Verein Filmfront fungiert als Trägerschaft der Filmzeitschrift FILMFRONT, des Filmfront-Kataloges sowie des Filmfront-Kommissionsverlages. Der Verein hat die Förderung des unabhängigen Films und die Unterstützung unabhängiger filmkultureller Aktivitäten zum Ziel.

Beiträge für die FILMFRONT sind jederzeit willkommen. Die FILMFRONT ist eine Zeitschrift, die von ihren Lesern, lies Filmern, gemacht wird. Die Mitarbeit bei der FILMFRONT ist honorarfrei.

Anschrift der Redaktion:

Arc Trionfini
Postfach 323
1701 Fribourg

Telefon: 037/26 28 12

Auslieferung:

FILMFRONT
Postfach 123
4020 Basel

Telefon: 061/73 60 41
PC: 40-28851 Basel

Die FILMFRONT ist u.a. an folgenden Orten erhältlich:

Filmbuchhandlung Hans Rohr, Oberdorfstrasse 3, 8024 Zürich
Achzigerfilm, Seestrasse 395, 8038 Zürich
Buchhandlung Oberi Gass, Obere Gasse 27, 5400 Baden
Altstadt Buchhandlung, Schmiedengasse 19, 4500 Solothurn
Sphinx Buchhandlung, Spalenberg 38, 4051 Basel
Stampa, Galerie und Bücher, Spalenberg 2, 4051 Basel
e i n h o r n, Bachlettenstrasse 8, 4054 Basel
Studiokino Camera, Rebgrasse 1, 4058 Basel
Kino Sputnik, Kulturhaus Palazzo, 4410 Liestal
Kellerkino Bern, Kramgasse 26, 3011 Bern
Taschenbuchladen Kornmärt, Kornmarktgrasse 7, 6005 Luzern
Filmland Presse, Aventinstrasse 4, D-8000 München 5

Preis: 5 Franken (Deutschland: 6 DM)

Jahresabonnement, vier Nummern: 20 Franken (Deutschland: 24 DM)

Inhalt

Seite	3 an Stelle eines Editorials
Seite	10	DER FILMKRITIKER ALS BRUECKE ZWISCHEN REGISSEUR UND PUBLIKUM Ein Gespräch mit Bruno Jaeggi
Seite	34	MEHR STAAT, weniger freiheit oder der Reiz alter Hüte Gedanken zum Nachwuchs von Arc Trionfini
Seite	43	" SHOWTIME ". Ein Treatment. von Ruedi Bind
Seite	46	Das e i n h o r n - Haus in Basel: Eine Befragung zum Stand der Dinge
Seite	53	Buchbesprechungen

VI

Eine tiefere und ausführlichere Prüfung erfordert die Sorgfalt des Staats für die innere Sicherheit der Bürger untereinander, zu der ich mich jetzt wende. Denn es scheint mir nicht hinlänglich, demselben bloß allgemein die Erhaltung derselben zur Pflicht zu machen, sondern ich halte es vielmehr für notwendig, die besonderen Grenzen dabei zu bestimmen oder, wenn dies allgemein nicht möglich sein sollte, wenigstens die Gründe dieser Unmöglichkeit auseinanderzusetzen und die Merkmale anzugeben, an welchen sie in gegebenen Fällen zu erkennen sein möchten. Schon eine sehr mangelhafte Erfahrung lehrt, daß diese Sorgfalt mehr oder minder weit ausgreifen kann, ihren Endzweck zu erreichen. Sie kann sich begnügen, begangene Unordnungen wieder herzustellen und zu bestrafen. Sie kann schon ihre Begehung überhaupt zu verhüten suchen, und sie kann endlich zu diesem Endzweck den Bürgern, ihrem Charakter und ihrem Geist, eine Wendung zu erteilen bemüht sein, die hierauf abzweckt. Auch gleichsam die Extension ist verschiedener Grade fähig. Es können bloß Beleidigungen der Rechte der Bürger und unmittelbare Rechte des Staats untersucht und gerügt werden; oder man kann, indem man den Bürger als ein Wesen ansieht, das dem Staate die Anwendung seiner Kräfte schuldig ist, und also durch Zerstörung oder Schwächung dieser Kräfte ihn gleichsam seines Eigentums beraubt, auch auf Handlungen ein wachsames Auge haben, deren Folgen sich nur auf den Handelnden selbst erstrecken. Alles dies fasse ich hier auf einmal zusammen und rede daher allgemein von allen Einrichtungen des Staats, welche in der Absicht der Beförderung der öffentlichen Sicherheit geschehen. Zugleich werden sich hier von selbst alle diejenigen darstellen, die, sollten sie auch nicht überall oder nicht bloß auf Sicherheit abzwecken, das moralische Wohl der Bürger angehen, da, wie ich schon oben bemerkt, die Natur der Sache selbst keine genaue Trennung erlaubt und diese Einrichtungen doch gewöhnlich die Sicherheit und Ruhe des Staats vorzüglich beabsichtigen. Ich werde dabei demjenigen Gange getreu bleiben, den ich bisher gewählt habe. Ich habe nämlich zuerst die größte mögliche Wirksamkeit des Staats angenommen und nun nach und nach zu prüfen versucht, was davon abgeschnitten

werden müsse. Jetzt ist mir nur die Sorge für die Sicherheit übrig geblieben. Bei dieser muß nun aber wiederum auf gleiche Weise verfahren werden, und ich werde daher dieselbe zuerst in ihrer größten Ausdehnung betrachten, um durch allmähliche Einschränkungen auf diejenigen Grundsätze zu kommen, welche mir die richtigen scheinen. Sollte dieser Gang vielleicht für zu langsam und weitläufig gehalten werden, so gebe ich gern zu, daß ein dogmatischer Vortrag gerade die entgegengesetzte Methode erfordern würde. Allein bei einem bloß untersuchenden, wie der gegenwärtige, ist man wenigstens gewiß, den ganzen Umfang des Gegenstandes umspannt, nichts übersehen und die Grundsätze gerade in der Folge entwickelt zu haben, in welcher sie wirklich auseinander herfließen.

Man hat, vorzüglich seit einiger Zeit, so sehr auf die Verhütung gesetzwidriger Handlungen und auf Anwendung moralischer Mittel im Staate gedrungen. Ich, so oft ich dergleichen oder ähnliche Aufforderungen höre, freue mich, gesteh' ich, daß eine solche freiheitsbeschränkende Anwendung bei uns immer weniger gemacht und, bei der Lage fast aller Staaten, immer weniger möglich wird.

Man beruft sich auf Griechenland und Rom, aber eine genauere Kenntnis ihrer Verfassungen würde bald zeigen, wie unpassend diese Vergleiche sind. Jene Staaten waren Republiken, ihre Anstalten dieser Art waren Stützen der freien Verfassung, welche die Bürger mit einem Enthusiasmus erfüllte, welcher den nachteiligen Einfluß der Einschränkung der Privatfreiheit minder fühlen und die Energie des Charakters minder schädlich werden ließ. Dann genossen sie auch übrigens einer größeren Freiheit als wir, und was sie aufopfert, opfert sie einer anderen Tätigkeit, dem Anteil an der Regierung, auf. In unseren meistens monarchischen Staaten ist das alles ganz anders. Was die Alten von moralischen Mitteln anwenden mochten, Nationalerziehung, Religion, Sittengesetze, alles würde bei uns minder fruchten und einen größeren Schaden bringen. Dann war auch das Meiste, was man jetzt so oft für Wirkung der Klugheit des Gesetzgebers hält, bloß schon wirkliche, nur vielleicht wankende, und daher der Sanktion des Gesetzes bedürftige Volkssitte. Die Übereinstimmung der Einrichtungen des Lykurgus mit der Lebensart der

Genes. Leben

meisten unkultivierten Nationen hat schon Ferguson¹ meisterhaft gezeigt, und da höhere Kultur die Nation verfeinerte, erhielt sich auch in der Tat nicht mehr als der Schatten jener Einrichtungen. Endlich steht, dünkt mich, das Menschengeschlecht jetzt auf einer Stufe der Kultur, von welcher es sich nur durch Ausbildung der Individuen höher emporschwingen kann; und daher sind alle Einrichtungen, welche diese Ausbildung hindern und die Menschen mehr in Massen zusammendrängen, jetzt schädlicher als ehemals.

Schon diesen wenigen Bemerkungen zufolge erscheint, um zuerst von demjenigen moralischen Mittel zu reden, was am weitesten gleichsam ausgreift, öffentliche, d. i. vom Staat angeordnete oder geleitete Erziehung wenigstens von vielen Seiten bedenklich. Nach dem ganzen vorigen Raisonement kommt schlechterdings alles auf die Ausbildung des Menschen in der höchsten Mannigfaltigkeit an; öffentliche Erziehung aber muß, selbst wenn sie diesen Fehler vermeiden, wenn sie sich bloß darauf einschränken wollte, Erzieher anzustellen und zu unterhalten, immer eine bestimmte Form begünstigen. Es treten daher alle die Nachteile bei derselben ein, welche der erste Teil dieser Untersuchung hinlänglich dargestellt hat, und ich brauche nur noch hinzuzufügen, daß jede Einschränkung verderblicher wird, wenn sie sich auf den moralischen Menschen bezieht, und daß, wenn irgend etwas Wirksamkeit auf das einzelne Individuum fordert, dies gerade die Erziehung ist, welche das einzelne Individuum bilden soll. Es ist unleugbar, daß gerade daraus sehr heilsame Folgen entspringen, daß der Mensch in der Gestalt, welche ihm seine Lage und die Umstände gegeben haben, im Staate selbst tätig wird und nun durch den Streit – wenn ich so sagen darf – der ihm vom Staat angewiesenen Lage und der von ihm selbst gewählten zum Teil er anders geformt wird, zum Teil die Verfassung des Staats selbst Änderungen erleidet, in denen dergleichen, obgleich freilich auf einmal fast unbemerkbare Änderungen, nach den Modifikationen des Nationalcharakters, bei allen Staaten unverkennbar sind. Dies aber hört wenigstens immer in dem Grade auf, in welchem

¹ An essay on the history of civil society. Basel 1789, p. 123–146. Of rude nations prior to the establishment of property.

der Bürger von seiner Kindheit an schon zum Bürger gebildet wird. Gewiß ist es wohltätig, wenn die Verhältnisse des Menschen und des Bürgers soviel als möglich zusammenfallen; aber es bleibt dies doch nur alsdann, wenn das des Bürgers so wenig eigentümliche Eigenschaften fordert, daß sich die natürliche Gestalt des Menschen, ohne etwas aufzuopfern, erhalten kann – gleichsam das Ziel, wohin alle Ideen, die ich in dieser Untersuchung zu entwickeln wage, allein hinstreben. Ganz und gar aber hört es auf, heilsam zu sein, wenn der Mensch dem Bürger geopfert wird. Denn wiewohl alsdann die nachteiligen Folgen des Mißverhältnisses hinwegfallen, so verliert auch der Mensch dasjenige, welches er gerade durch die Vereinigung in einen Staat zu sichern bemüht war. Daher müßte, meiner Meinung zufolge, die freieste, so wenig als möglich schon auf die bürgerlichen Verhältnisse gerichtete Bildung des Menschen überall vorangehen. Der so gebildete Mensch müßte dann in den Staat treten und die Verfassung des Staats sich gleichsam an ihm prüfen. Nur bei einem solchen Kampfe würde ich wahre Verbesserung der Verfassung durch die Nation mit Gewißheit hoffen, und nur bei einem solchen schädlichen Einfluß der bürgerlichen Einrichtung auf den Menschen nicht besorgen. Denn selbst wenn die letztere sehr fehlerhaft wäre, ließe sich denken, wie gerade durch ihre einengenden Fesseln die widerstrebende oder trotz derselben sich in ihrer Größe erhaltende Energie des Menschen gewönne. Aber dies könnte nur sein, wenn dieselbe vorher sich in ihrer Freiheit entwickelt hätte. Denn welch ein ungewöhnlicher Grad gehörte dazu, sich auch da, wo jene Fesseln von der ersten Jugend an drücken, noch zu erheben und zu erhalten? Jede öffentliche Erziehung aber, da immer der Geist der Regierung in ihr herrscht, gibt dem Menschen eine gewisse bürgerliche Form.

Wo nun eine solche Form an sich bestimmt und in sich, wiewohl einseitig, doch schön ist, wie wir es in den alten Staaten, und vielleicht noch jetzt in mancher Republik, finden, da ist nicht allein die Ausführung leichter, sondern auch die Sache selbst minder schädlich. Allein in unsern monarchischen Verfassungen existiert – und gewiß zum nicht geringen Glück für die Bildung des Menschen – eine solche bestimmte Form ganz und gar nicht. Es gehört offenbar zu ihren, obgleich auch von manchen Nachteilen

begleiteten, Vorzügen, daß, da doch die Staatsverbindung immer nur als ein Mittel anzusehen ist, nicht soviel Kräfte der Individuen auf dies Mittel verwandt zu werden brauchen als in Republiken. Sobald der Untertan den Gesetzen gehorcht und sich und die Seinigen im Wohlstande und einer nicht schädlichen Tätigkeit erhält, kümmert den Staat die genauere Art seiner Existenz nicht. Hier hätte daher die öffentliche Erziehung, die schon als solche, sei es auch unvermerkt, den Bürger oder Untertan, nicht den Menschen, wie die Privaterziehung, vor Augen hat, nicht eine bestimmte Tugend oder Art zu sein zum Zweck; sie suchte vielmehr gleichsam ein Gleichgewicht aller, da nichts so sehr, als gerade dies, die Ruhe hervorbringt und erhält, welche eben diese Staaten am eifrigsten beabsichtigen. Ein solches Streben aber gewinnt, wie ich schon bei einer andern Gelegenheit zu zeigen versucht habe, entweder keinen Fortgang oder führt auf Mangel an Energie; da hingegen die Verfolgung einzelner Seiten, welche der Privaterziehung eigen ist, durch das Leben in verschiedenen Verhältnissen und Verbindungen jenes Gleichgewicht sicherer und ohne Aufopferung der Energie hervorbringt.

Will man aber der öffentlichen Erziehung alle positive Beförderung dieser oder jener Art der Ausbildung untersagen, will man es ihr zur Pflicht machen, bloß die eigene Entwicklung der Kräfte zu begünstigen, so ist dies einmal an sich nicht ausführbar, da, was Einheit der Anordnung hat, auch allemal eine gewisse Einformigkeit der Wirkung hervorbringt, und dann ist auch unter dieser Voraussetzung der Nutzen einer öffentlichen Erziehung nicht abzusehen. Denn, ist es bloß die Absicht zu verhindern, daß Kinder nicht ganz unerzogen bleiben, so ist es ja leichter und minder schädlich, nachlässigen Eltern Vormünder zu setzen oder dürftige zu unterstützen. Ferner erreicht auch die öffentliche Erziehung nicht einmal die Absicht, welche sie sich vorsetzt, nämlich die Umformung der Sitten nach dem Muster, welches der Staat für das ihm angemessenste hält. So wichtig und auf das ganze Leben einwirkend auch der Einfluß der Erziehung sein mag, so sind doch noch immer wichtiger die Umstände, welche den Menschen durch das ganze Leben begleiten. Wo also nicht alles zusammenstimmt, da vermag diese Erziehung allein nicht durchzudringen. Überhaupt soll die Erziehung nur, ohne Rücksicht auf

bestimmte, den Menschen zu erteilende bürgerliche Formen, Menschen bilden; so bedarf es des Staats nicht. Unter freien Menschen gewinnen alle Gewerbe bessern Fortgang, blühen alle Künste schöner auf, erweitern sich alle Wissenschaften. Unter ihnen sind auch alle Familienbände enger, die Eltern eifriger bestrebt für ihre Kinder zu sorgen, und, bei höherem Wohlstande, auch vermöglicher, ihrem Wunsche hierin zu folgen. Bei freien Menschen entsteht Nacheiferung, und es bilden sich bessere Erzieher, wo ihr Schicksal von dem Erfolg ihrer Arbeiten, als wo es von der Beförderung abhängt, die sie vom Staate zu erwarten haben. Es wird daher weder an sorgfältiger Familienerziehung noch an Anstalten so nützlicher und notwendiger gemeinschaftlicher Erziehung fehlen¹. Soll aber öffentliche Erziehung dem Menschen eine bestimmte Form erteilen, so ist, was man auch sagen möge, zur Verhütung der Übertretung der Gesetze, zur Befestigung der Sicherheit so gut als nichts getan. Denn Tugend und Laster hängen nicht an dieser Art des Menschen zu sein, sind nicht mit dieser oder jener Charakterseite notwendig verbunden; sondern es kommt in Rücksicht auf sie weit mehr auf die Harmonie oder Disharmonie der verschiedenen Charakterzüge, auf das Verhältnis der Kraft zu der Summe der Neigungen u. s. f. an. Jede bestimmte Charakterbildung ist daher eigener Ausschweifungen fähig und artet in dieselben aus. Hat daher eine ganze Nation ausschließlich vorzüglich eine gewisse erhalten, so fehlt es an aller entgegenstrebenden Kraft und mithin an allem Gleichgewicht. Vielleicht liegt sogar hierin auch ein Grund der häufigen Veränderungen der Verfassung der alten Staaten. Jede Verfassung wirkte so sehr auf den Nationalcharakter, dieser, bestimmt gebildet, artete aus und brachte eine neue hervor. Endlich wirkt öffentliche Erziehung, wenn man ihr völlige Erreichung ihrer Absicht zugestehen will, zu viel. Um die in einem Staat notwendige Sicherheit zu erhalten, ist Umformung der Sitten selbst nicht notwendig. Allein die Gründe, womit ich diese Behauptung zu

¹ Dans une société bien ordonnée, au contraire, tout invite les hommes à cultiver leurs moyens naturels: sans qu'on s'en mêle, l'éducation sera bonne; elle sera même d'autant meilleure, qu'on aura plus laissé à faire à l'industrie des maîtres, et à l'émulation des élèves. Mirabeau s. l'éducat. publ. p. 12.

unterstützen gedenke, bewahre ich der Folge auf, da sie auf das ganze Bestreben des Staats, auf die Sitten zu wirken, Bezug haben und mir noch vorher von einem paar einzelner, zu demselben gehöriger Mittel zu reden übrig bleibt. Öffentliche Erziehung scheint mir daher ganz außerhalb der Schranken zu liegen, in welchen der Staat seine Wirksamkeit halten muß¹.

¹ Ainsi c'est peut-être un problème de savoir, si les législateurs Français doivent s'occuper de l'éducation publique autrement que pour protéger les progrès, et si la constitution la plus favorable au développement du *moi humain* et les lois les plus propres à mettre chacun à sa place ne sont pas la seule éducation, que le peuple doit attendre d'eux. (l. c. p. 11.) D'après cela, les principes rigoureux sembleraient exiger que l'Assemblée Nationale ne s'occupât de l'éducation que pour l'enlever à des pouvoirs, ou à des corps qui peuvent en dépraver l'influence. (l. c. p. 12.)

aus der Schrift: "Ideen zu einem Versuch, die Grenzen der Wirksamkeit des Staates zu bestimmen"

von Wilhelm v. Humboldt

Geschrieben 1792. Erstmals als vollständiger Text veröffentlicht im Jahre 1851

Der Filmkritiker als Brücke zwischen Regisseur und Publikum

Ein Gespräch mit Bruno Jaeggi

Das Gespräch von Ruedi Bind und Werner Suter mit Bruno Jaeggi fand am 31. Oktober 84 in Rodersdorf statt. Das rund dreistündige Tonbandprotokoll wurde von Urs Berger transkribiert. Bind und Suter haben dieses Resultat leicht geglättet, gekürzt und in die vorliegende Ordnung gebracht, das vor dem Druck Bruno Jaeggi zur Prüfung auf eventuelle inhaltliche Unsauberkeiten vorgelegt worden ist.

Bruno Jaeggi ist 1942 in Solothurn geboren, ist zusammen mit dem alten Neuen Schweizer Film als Filmkritiker gross geworden; er schreibt regelmässig in den Tageszeitungen (vor allem in der Basler Zeitung), ist zusammen mit Martin Girod an der Volkshochschule Basel und an der Höheren Wirtschafts- und Verwaltungsschule im Filmspracheunterricht tätig, hat zusammen mit Martin Girod und Annelies Ruoss das Kino Camera in Basel gegründet, war beim Anfang von Cinélibre und Le Bon Film Basel dabei, hat während Jahren u.a. auch in den Programmkommissionen von Locarno und Nyon mitgearbeitet, lebt seit den letzten Jahren in Rodersdorf im Hinteren Leimental auf der Grenze zu Frankreich, mit dem Rücken gegen Basel und dem Blick gegen Westen, und er wird von Februar 85 an zumindest durch seine physische Präsenz an Orten, wo in Basel beratend und beschliessend in filmpolitischer und kulturpolitischer Richtung zusammengesessen wird, jene Menschen jeweils daran erinnern (und damit verhindern helfen, dass das Wissen davon unterdrückt, verschlampt oder verniedlicht wird), dass es neben den Problemen der Filmvermittlung auch neuerdings wieder (nämlich seit über zehn Jahren) eine nichtkommerzielle, künstlerische Filmproduktion in Basel gibt, und dass ihre Filmemacher am Staubtuch und an den Filmbüchsen nagen.

Mit offenen Augen

Filmfront:
Wie wird man Filmkritiker?

Jaeggi:

Das ist eine lange Geschichte. Objektiv wird man bei uns in Europa Filmkritiker, indem man das einfach macht. Das bedingt von sich selber die Liebe (und nicht nur das Interesse) zur Sache; ausserdem hängt sehr viel vom Redaktor einer Zeitung und seiner Nachsicht mit neuen Leuten ab, damit diese (bei allen Mängeln, die sie am Anfang zwangsläufig haben) die Chance bekommen, sich als Filmkritiker und Autodidakt weiter zu entwickeln. Ich habe diese Chance gehabt, als ich 1965 für eine Basler Zeitung zu schreiben begonnen habe, nur gelegentlich, aber immerhin Filmkritiken, Regisseuren-Portraits, etc. Nun, wie kommt man zu diesem Interesse, zu dieser Liebe in einem Land, wo der Film immer noch von einem grossen Teil des sogenannten Kulturbürgertums als Tingeltangel oder als blosse Unterhaltung genommen wird? Da braucht es noch zusätzliche Anstösse von aussen. Meine Mutter nahm mich jeweils während der Hausfrauennachmittage mit ins Kino in Solothurn. Mit fünf Jahren sah ich die ersten Chaplinfilme. Von meinen beiden älteren Brüdern ist der eine Musiker und der andere Fotograf geworden; ich glaube, dass ich von beiden etwas mitbekommen habe. Film hat auch sehr viel mit Musik zu tun. Später sah ich in der Filmgilde Solothurn (die vergleichbar ist mit Le Bon Film in Basel) Filme, deren Einflüsse ich in der Rückschau ganz wesentlich einstufen muss, indem sie mich zu Film führten. Es ist auch kein Zufall, dass die Solothurner Filmtage (1985 zum zwanzigsten Mal) aus dieser Filmgilde in Solothurn heraus entstanden sind. In diesem Zusammenhang kam ich auch zu meiner ersten grösseren Arbeit; bei der Tagung 'Schweizer Film heute' im Januar 1966 spürte ich etwas von einem Aufbruch, da war man als Solothurner dabei beim Begräbnis des Alten Schweizer Films und bei der Hoffnung auf einen Neuen Schweizer Film. Damals studierte ich schon in Basel und ich schrieb auch schon. Wenn man von der Matur her und aus einem mittelständisch-kleinbürgerlichen Milieu kommt, dann denkt man halt, man sollte irgendetwas machen in Richtung Romanistik und Germanistik mit der vagen Aussicht, als Gymnasiallehrer sein Brot zu verdienen. Dieses Studium brach ich ab. In meiner Leidenschaft für den Film, durch meine frühe journalistische Tätigkeit und durch die ganze Sache vor und während des Mai 68 hielt ich die Uni einfach nicht mehr aus; ich fand, gerade mit dem Schweizer Film zusammen gebe es eigentlich viel wichtigeres zu tun, als in diesen heiligen Hallen herumzustolpern.

Es war die Zeit, als der Schweizer Film das Vakuum an Wirklichkeitsbezogenheit aufzufüllen begann mit Dokumentarfilmen; danach kamen die Filme von Soutter, Tanner, Goretta; 1969/70 begann sich das sogar zu häufen, und das war dann auch dieser Moment, der für mich sehr fruchtbar war; da war es für mich gar keine Frage mehr, ob ich einen anderen Beruf als Filmkritiker ausüben möchte. Es gab für mich nur noch das.

Es war nicht nur Solothurn für mich wichtig, ich war auch anderthalb Jahre in Paris, wo ich die Zeit vor dem Mai 68 mitbekommen habe, und von wo aus ich für Schweizer Zeitungen schrieb. In Paris hatte ich

ganz prägende Erlebnisse. Es waren wenige Regisseure, die mich beeindruckten, aber die sind so eingefahren, dass ich oft einen ganzen Tag lang sprachlos blieb. Das sind mit die Gründe, die mich zu dieser Liebe und zu dieser Leidenschaft für den Film geführt haben.

Filmfront:
Was waren das für Filme?

Jaeggi:
Das war der erste Film von Bertolucci 'Prima della Rivoluzione', das waren Filme von Joseph Losey, vor allem 'Accident', das war 'Greed' von Stroheim (mit Klavierbegleitung im Saal), ausserdem das klassische Repertoire, das man in der Cinémathèque sehen konnte, mit Buster Keaton etc. Es war das ganze Klima, das damals mit den Franzosen aufkam, mit Rohmer, Bresson, usw. Es war das besondere Klima für den Film, das ich in Paris gespürt habe und das ja bis heute in der Schweiz noch nicht existiert.

Bildersätze

Filmfront:
Wie erklärst Du Dir Deine Faszination durch den Film? Es scheint ja dabei nicht nur das Optische eine entscheidende Rolle zu spielen?

Jaeggi:
Es ist schon vor allem das Optische, das möchte ich festhalten. Mir fällt das mehr und mehr auf, auch was das Gedächtnis betrifft. Ich bin sehr stark optisch orientiert. Es kommt dann noch dazu die Sinnlichkeit, die für mich die Leinwand nun einfach mal hat, im Gegensatz zum Fernsehbildschirm. Die Bewegung, auch in einem tieferen Sinne, spielt eine grosse Rolle. Für mich steht der Film, wenn man ihn mit einer anderen Kunst vergleichen müsste, am nächsten bei der Musik. Ich meine damit die optische Musikalität des Films, nicht die Musik im Film. Ausserdem ist da auch die häufige assoziative Bewegung zum Traum, die Film in einem dunklen Kinosaal nun einmal hat; dies ist sicher auch etwas, das mich verführt hat. Dazu kommt etwas, das ich damals als Journalist, der autodidaktisch vorging, noch nicht wusste, das mir erst später aufging: die assoziative Möglichkeit, die sich durch die Montage im Film öffnet, die entspricht auch ein bisschen meinem Denken. Es gab da ganz besondere Affinitäten, die mir zum Teil bewusst sind, zum Teil unbewusst blieben, die mich packten und die mir gar keine Chance liessen, etwas anderes zu machen, als Filmkritiker zu werden.

Filmfront:
Wenn Du von der optischen Musikalität des Films sprichst, dann denkst du ja auch an einen Stummfilm, der diese Qualität haben kann. Hingegen spricht man nicht von der Musikalität bei einer einzelnen Fotografie. Es wäre interessant, dies noch etwas deutlicher auszuführen, dass man einen Film nicht nur optisch, sondern auch musikalisch erleben kann. Es geht ausserdem um die Unterscheidung von 'Musikalität des Films' und 'Musik im Film'.

Jaeggi:
Die Musik im Film ist oft das Sorgenkind. Weil der Film schon eine musikalische Struktur hat, ist eine Musik im Film, die diese Struktur einfach noch betont oder begleitet, für mich ein Aergernis oder sogar eine Zumutung. Ich habe da sehr grosse Mühe. Hingegen entsteht auch die enorme Spannung, wenn die Regisseure mit der Filmmusik umzugehen wissen als eigenständiges Gestaltungsmittel; aber es ist ja hier nicht der Moment, um einen Exkurs über die Musik im Film zu machen. Mit der Musikalität des Films meine ich vor allem den Ablauf von verschiedenen Motiven, verschiedenen Sätzen, die im Film etwas weniger deutlich voneinander abgehoben sind; ausserdem geschieht der Ablauf in einem ganz bestimmten Zeitrahmen. Bei einem Buch bestimme ich den Rhythmus; ich bestimme, wann ich aufhöre, ich habe eine Woche oder einen Monat an einem Buch zu lesen, je nachdem. Ein Musikstück und auch der Film sind dagegen in einer Zeitspanne drin gebaut, mit einer Einführung, Allegro, oder dann kommt ein Adagio, oder wiederum ein dritter Satz, der alles wieder aufnimmt und zu Ende führt. Es werden Motive aufgenommen, variiert, man erinnert sich mitten in einem Konzertstück wieder an den Anfang, wo etwas lose skizziert worden ist, das wird nun wieder neu aufgenommen, usw. Dies passiert eben im Film auch. Der Film hat auch sehr viel mit Rhythmus zu tun, mit Polyphonie, weil sehr viel im gleichen Moment geschieht. So wie ich im Film von musikalischen Strukturen spreche, denke ich oft auch, wenn ich Musik höre, wiederum an Film, an Farben, an Bilder.

Die Bilder auf der Leinwand und die Worte auf dem Papier

Filmfront:
Man sieht den Kritiker ins Kino rennen, er schaut sich den Film an und geht nach Hause, um etwas darüber zu schreiben, -wie ist das genau?

Jaeggi:
Da muss ich bereits korrigieren, das ist gar nicht so. Es gibt Filme, da bereitet man sich vor, man schreibt noch nichts, aber wenn es ein Regisseur ist, den man kennt, dann macht man sich bereits gewisse Vorstellungen. Vielleicht hat man auch bereits von einem Echo auf den Film gehört, nach Möglichkeit sogar mehrere. Irgendetwas geschieht ja bereits bevor man ins Kino geht. Ich finde auch, es gehört zur Pflicht des Filmkritikers, dass er weiss, in welchem Kontext der Film entstanden ist, ob er beispielsweise aus den bekannten Produktionshäusern kommt, etc. Dann sollte man, glaube ich, auch wissen, unter welchen ökonomischen Bedingungen beispielsweise ein Film geschaffen worden ist. Bei mir spielt sich das so ab, dass ich schon während dem Filmbesuch im Kino Notizen mache, -also blind, ich schaue nicht auf das Papier. Dabei lasse ich mir nichts entgehen und höre auch sofort auf, wenn ich merke, dass die Konzentration nachlässt. Aber ich mache mir immer Notizen, ob an Festivals oder hier im Kino, selbst wenn ich am Fernsehen ausnahmsweise einen Film anschauen muss, weil ich ihn sonst nicht zu sehen bekomme. Die Umsetzung vom Bild zur Sprache geschieht bereits während der Filmbetrachtung unter dem unmittelbaren Einfluss der Bilder, dessen bin ich mir bewusst. Aber ich leiste dem Film gegenüber auch Widerstand, indem ich mich aufrufen muss, zu

verbalisieren, was im Film gleichzeitig optisch abläuft. Ich habe schon oft gemerkt, dass ich zuwenig aufnahmefähig bin an einem Festival, dass ich langsam nach dem 12. oder 13. Tag in Cannes müde werde. Wenn ich dann Notizen mache, kann ich mich wieder auffressen; es ist wie ein Arbeitsprinzip, ich trete dann wieder in Dialog mit mir. Ansonsten wird man einfach ein passiver Geniesser, man kommt raus aus dem Film und findet, ja es war schön; dann kommt das Repertoire: rasanter Schnitt, gekonnte Kameraführung usw. Es ist eben viel spannender, wenn man das, was einem durch den Kopf geht, aufschreibt, ungeachtet, ob es dann später auch verwertbar ist in der Kritik. Es ist sowieso nur ein kleiner Teil von dem, was man sagen möchte, verwertbar in einer Filmkritik, vor allem in einer Tageszeitung.

Filmfront:

Auch im Sinne von Einfällen, Eingebungen, die man erhält aufgrund der Atmosphäre, die das Werk als Ganzes ausstrahlt?

Jaeggi:

Viele Dinge würde ich nicht schreiben, wenn ich am Dienstag einen Film ansehe, aber erst am Mittwoch darüber schreibe. Der unmittelbare Eindruck inspiriert mich eben auch zu Sachen, die nicht nach jedermanns Gusto sind. Aber es gibt doch die Chance, ein bisschen im Tonfall des Films schreiben zu können, also sich ein bisschen in die Ausstrahlung zu versetzen, die ein Film hat, und die kann ja sehr verschieden sein von einem Film zum andern. Wenn man darauf eingeht, hat man die Chance, dass man nicht von einer festen Warte aus schreibt und alles durch die gleiche Mühle durch lässt; ich selbst bin ja auch ein Teil dieser Mühle. Es ist jedesmal frisch eine Herausforderung, dieses weisse Papier, das mir ab und zu sogar Angst machen kann, zu füllen und dabei sechsmal oder siebenmal den Anfang zu üben, sich durchzuboxen bis man dann ungefähr das hat, wo man findet: ja, dazu kann ich jetzt einigermaßen stehen. Diese gefühlsbetonte, aber auch ideale Verbindung mit einem Film, den ich auf mich einwirken liess, das verbindet mich dann auch wieder mit dem Film, den ich gern hatte. Das ist für mich schon befriedigend, wenn ich finden kann: doch, das ist jetzt einigermaßen das, was ich sagen wollte. Aber diese Übereinstimmung zwischen dem Geschriebenen und dem Eindruck vom Filmbeobachtung geschieht auch wieder selten, und ich glaube auch nicht daran, dass das mit dem geschriebenen Kurzfutter, das man heute einem unterschätzten Publikum manchmal vorsetzen will, noch möglich ist.

Austauschen von Blicken

Filmfront:

Worin siehst du Deine Absicht als Filmkritiker, der sich an einen Leser wendet?

Jaeggi:

Ich sehe mich im Idealfall als Brücke zwischen Regisseur und Publikum. Ich sehe mich als Vermittler zwischen etwas, das ich als in sich stimmig anschau und von dem ich möchte, dass meine Freunde und

Kollegen und auch unbekannte Menschen sich damit auseinandersetzen, es sich anschauen gehen und dadurch auch betroffen oder bewegt sein können, wie ich selber auch. Ich möchte vermitteln. Ich möchte eigentlich etwas schreiben, das auch der Regisseur akzeptieren kann, jetzt nicht im Sinne von gut oder schlecht, sondern einfach von der Argumentation her, die der Regisseur akzeptieren kann, dass er sagen kann: doch, das wäre etwa das, was ich auch geschrieben hätte als Filmkritiker. Das sind natürlich Idealfälle, die nur da eintreffen, wo man selber auch die gleiche Wellenlänge hat oder wenn der Film nachvollziehbar ist in einer Art, in der ich den Film akzeptiere. Hier kommt durchaus meine Subjektivität mit ins Spiel. Ich kann einen Film auch einmal verreißen. Dann würde ich mich fragen, ob die Übereinstimmung zwischen dem Regisseur und mir noch da ist, das weiss ich dann nicht.

Filmfront:

Du versuchst durch die Filmkritik die Menschen auf den Filmbeobachtung vorzubereiten?

Jaeggi:

Es ist immer schwierig, die Mischung zu finden zwischen einem Pflichtpensum an Information (auch Hintergrundinformation) und persönlicher Interpretation. Diese Arbeit - und da möchte ich richtig verstanden werden - möchte ich nur als imaginärer Dialogpartner des Lesers tun. Mir geht es sicher nicht darum, dass die Leute ins Kino gehen und finden: ach ja, das ist so,- und sie sehen das, was ich geschrieben habe, bestätigt. Das wäre enttäuschend. Ich möchte, dass meine Kritiken wie in einem Dialog gelesen werden, so wie sich zwei Menschen, die soeben aus dem Kino kommen, zusammen über den Film unterhalten. Vor dem Filmbeobachtung gibt das gar nicht soviel her, da können eher mit diesem Pflichtpensum-Anteil in der Filmkritik gewisse Dinge erklärt werden. Das Schöne wäre aber: man kommt aus dem Kino und führt einen Dialog mit jemandem, der gar nicht da ist. Dafür schreibe ich vor allem meine Filmkritiken. Es soll da jeder seine eigenen Gewichtungen und Interpretationen haben, aber es braucht den Dialog, um eben das, was man gesehen hat, im Nachhinein zu verarbeiten, in welcher Form auch immer: im Café, in der Schule, in der kritischen Auseinandersetzung, an einem Festival mit Leuten sprechen, damit man den eigenen Eindruck überprüfen und nachvollziehen kann. Ich finde das wunderbar und ich habe oft die grösseren Erlebnisse, wenn ich nach dem Filmbeobachtung in einem Gespräch meine Eindrücke noch einmal verbalisieren kann.

Filmfront:

Wie ist das Feedback von Zuschauern, Filmemachern und Kollegen auf Deine Kritiken?

Jaeggi:

Von Kollegen bekomme ich nichts zurück, von Filmemachern schriftlich gelegentlich etwas und zwar meistens von Jungfilmern, sagen wir anlässlich der Solothurner Filmtage. Interessanterweise eher dann, wenn ich etwas positiv beurteilt habe. Erzürnte Briefe gab es bis jetzt noch ganz selten. Ausserdem setze ich mich gerne auseinander mit Leuten,

die ich besser kenne, wie Tanner, Soutter und etliche deutschschweizer Regisseure. Aber auch das gibt nicht viel Echo. Am meisten Echo habe ich von Lesern, aber auch nur dann, wenn irgend etwas Besonderes los war, wenn es um einen Film geht, der jene in ihrer persönlichen Auffassungsart stark betroffen hat; ich denke jetzt an Filme wie 'El sur', 'Nostalghia', auch 'Carmen', wo ich in der Kritik einen etwas anderen Text versuchte. Ich bewahre diese Briefe alle auf, ich habe noch nie einen fortgeworfen, weil sie mir echt wichtig sind. Aber im grossen Ganzen gesehen, schreibt man einsam an seinem Tisch und bleibt in dieser nicht selbst gewählten Isolation.

Lichtführen

Filmfront:

Der Hauptberuf wäre also: Vermittler von Film, Dialog- Vermittlung; Könntest Du Dir dafür auch eine andere Form, als diejenige über die Tageszeitung, vorstellen?

Jaeggi:

Ich versuche auch neben dem Kritikerleben in dieser Hinsicht Sachen zu bewirken. Als ich eine Zeit lang in Basel kalt gestellt worden bin als Filmkritiker, habe ich mit Martin Girod und Annelies Ruoss zusammen das Kino Camera in Basel gegründet; ich war beim Anfang von Cinélibre, dem nichtkommerziellen Filmverleih, und Le Bon Film Basel dabei, ich habe während vielen Jahren in den Programmkommissionen von Locarno, Nyon, usw. gearbeitet. Es geht jetzt nicht darum, noch mehr aufzuzählen; es geht mir vielmehr darum, dem Bedürfnis Ausdruck zu geben, nicht nur Kritiken zu schreiben. Ich mache ausserdem Erfahrungen in einem Gebiet, das fast unfassbar vernachlässigt wird in der Schweiz: das ist der Filmunterricht (ich rede jetzt nicht von Medienunterricht). Es ist eine Katastrophe, die für mich unfassbar ist, es grenzt schon fast an einen Alptraum, dass in der Schweiz kein regelmässiger institutionalisierter Filmspracheunterricht stattfindet. Man lässt Millionen und Abermillionen von Leuten jährlich in der Schweiz Filme anschauen, und diese Leute sind nicht im geringsten darauf vorbereitet. Sie wissen gar nicht, was mit ihnen passiert, und sie werden es auch entsprechend missverstehen, man kann auch entsprechend viel mit ihnen anfangen mit den unwahrscheinlichen Manipulationsmöglichkeiten des Kinos. Dies ist für mich eigentlich ein Tätigkeitsfeld, das mich sehr erfüllt, woran ich grosse Freude habe. Das ist in der Volkshochschule der Fall; es gibt auch Mittelschulen, die Freikurse anbieten. Das ist für mich jedesmal eine sehr fruchtbare Arbeit. Man macht einen Kurs mit verschiedenen Filmen aus verschiedenen Ländern aus verschiedenen Zeiten. Da geschieht innerhalb des Kurses jeweils sehr viel. Das spricht nicht für mich, das spricht nur für die Notwendigkeit von derartigen Kursen. Nach dem Kurs wird man Filme sicher anders anschauen als vorher, davon bin ich überzeugt.

Filmfront:

Wie geht es nun dem Vermittler, wenn er zusehen muss, dass das, was er sich zu Vermitteln vorgenommen hat, zunehmend am Einsacken und Wegsacken ist, wie ein erlöschender Vulkan, an dessen Stelle eine Flut von Schlacken zurückbleibt? Das spielt sich ja zumindest bei uns ab,

wo der Film (der kommerziell und der mehr oder weniger unabhängig produzierte Autorenfilm) nicht mehr so rosig daher kommt.

Jaeggi:

Ich gehe ebenfalls davon aus, dass der Film in USA, Westeuropa und auch Osteuropa - von wenigen Ausnahmen einmal abgesehen - schon in der Krise ist, vor allem durch die unerbittliche Kommerzialisierung und auch durch die Phantasielosigkeit im Kreativen, - sei es nun thematisch oder formal. Das ist vielleicht schon auch ein Grund, dass ich mich mehr und mehr für Kinematographien erwärmen kann, die bei uns - obwohl sie quantitativ und qualitativ sehr bedeutend sind - einfach nicht zur Kenntnis genommen werden und vor allem nicht ins kommerzielle Circuit hineinkommen. Ich habe bis jetzt, bei allen Krisen, die man immer wieder als Journalist seinem zu behandelnden Gegenstand gegenüber hat, grundsätzlich nicht den Eindruck, der Film sei weltweit in der Krise. Ich glaube eher, dass es Blüten und Zerfallserscheinungen gibt. Diese Zyklen gibt es kulturgeschichtlich, warum soll es sie im Film nicht geben? Ich spüre nur, dass das, was ich an internationalen Festivals entdecke und was ich davon als das wichtigste ansehe, dass gerade dies nicht unter die Leute kommt. Das finde ich schmerzhaft, dass wir immer die gleichen Geschichten vorgesetzt bekommen in unseren Kinos, nur ein wenig effektvoller, etwas lauter, aber doch immer diese gleiche Unverbindlichkeit, diese Zeittotschlagungsmomente, welche aneinandergehäuft werden. Neuland findet praktisch nicht statt.

Filmfront:

Ist es in diesem Zusammenhang auch erklärlich, dass Du Dich in den letzten Jahren penetrant für den afrikanischen Film eingesetzt hast?

Jaeggi:

Diese Penetranz hat eine programmatische und eine polemische Seite. Ich habe gemerkt, dass man die Sache mehrfach bringen muss, damit dann vielleicht doch etwas bewirkt wird; es zeigt schon die Tatsache, dass Du diese Frage jetzt stellst, dass es etwas bewirkt hat. Man hat den Leuten auch einhämmern müssen - obwohl ich das nicht gerne tue - dass es einen Tanner gibt, dass es sich lohnen würde, einen 'Salamandre' oder 'Charles mort ou vif' anzuschauen. Das ist einfach so: einmal reicht nicht, auch zweimal nicht. Die aufmerksamen Leser finden schon, jetzt kommt er schon wieder, aber leider Gottes sind nicht so viele aufmerksam; ich sehe oft, dass ich erst beim dritten Mal Echo habe von Leuten, so als ob ich etwas zum ersten Mal geschrieben hätte. Ich will mit einer Kritik etwas bewirken; ohne diesen Anspruch wird der Journalismus zum blossen Broterwerb. Wenn ich einmal so weit bin, höre ich auf. Eigentlich ist es schade, dass es so ist: Aber bei uns ist die Kultur ein Karussell, das man immer wieder frisch anstossen muss; das ist so träge, dass es einfach nicht von selbst läuft. Das hängt mit unserer Organisation des Lebens, des Berufs, der Gesellschaft zusammen. Das war nicht immer so, früher war Kultur etwas Alltägliches wie Wasser und Brot.

Wenn jetzt eine 'Nostalghia'-Kritik erscheint, dann gehen plötzlich dreimal mehr Leute ins Kino als am Tag vorher; bei vielen Filmen sieht man diesen Effekt der Filmkritik, die in der Zeitung erscheint. Das finde ich jedoch nicht nur gut; viele Leute sehen lediglich den

grossen Artikel in der Zeitung, und dann geht man halt hin. Darauf bilde ich mir also nicht zuviel ein.

Am Erreichten entlang voraussehen

Filmfront:

Was interessiert Dich als europäischer Filmbetrachter an den Filmen aus Afrika, Indien, Südamerika?

Jaeggi:

Das hat eine Vorgeschichte. Ich interessiere mich für afrikanische Kultur seit mehr als fünfzehn Jahren. Seit meiner ersten Afrikareise vor zwölf Jahren ist mein Interesse an Afrika gewachsen. Ich erlaube mich nicht aus reinem Plausch an den afrikanischen Filmen, weil ich da eine ungeheure Vitalität sehe, - darum geht es schon nicht. Es geht darum, dass ich überzeugt bin, dass wir auch etwas lernen könnten: Dieses Zusammenleben, die vorhandene Kommunikation, das ist etwas, das wir auch einmal hatten, wir haben das nur verloren. Ich denke jetzt auch an den Film von Ermanno Olmi 'L'albero degli zoccoli', der daran erinnert, dass sich gewisse Bauernstrukturen in Italien bis heute erhalten haben. In Afrika leben noch 90% der Bevölkerung auf dem Land und nicht in der Stadt. Ich suche eben nicht Ersatzerlebnisse, sondern bin schon davon überzeugt, dass man von dem Gesagten einiges übertragen - nicht kopieren - kann in unsere Organisation des Lebens. Insofern verstehe ich auch den Film als einen Teil vom Leben, als einen Beitrag - jetzt ohne Ironie - zur Lebenshilfe, als eine Form elementarer Kommunikation. Nur in diesem Zusammenhang erlaube ich mir, gewissermassen penetrant darauf hinzuweisen, dass hier ein riesiger Kontinent vor unserer Haustüre liegt, der nächste fremde Kontinent, wo sich einiges tut. Ich kann mich nicht damit abfinden, dass wir davon nichts wissen wollen.

Filmfront:

In den sechziger Jahren waren es die Filme aus dem Osten.

Jaeggi:

Das war ein ähnlicher Fall. Aber auch in der Schweiz hatten wir das: 'Charles mort ou vif' kam nicht automatisch ins Kino. Wenn nicht die Filmgilde Solothurn und Le Bon Film Basel zusammengespannt hätten und die Kopie und die Untertitelung bezahlt hätten, dann wäre der Film nicht ins Kino gekommen. Hier musste man auch über die Kritik hinaus etwas tun, damit der Film ins Kino kam, und da erlebte ich während einer normalen Kinovorstellung, dass das Publikum applaudierte. Das muss man sich einmal vorstellen: Vorher hatten alle Kaufleute, alle Kinobesitzer, alle Verleiher in der Schweiz über diesen Film geschnödet und herablassend gelächelt. Ich glaube eben, dass das auch bei anderen Kinematographien aus sogenannten technisch unterentwickelten Ländern der Fall sein könnte, weil eben da etwas Spontanes geschieht, wie im Neuen Schweizer Film von 1968/70

Filmfront:

Wie hat sich Dein Verhältnis zum Schweizer Film, den Du von Anfang

an begleitet und gefördert hast, verändert?

Jaeggi:

Der praktisch unbeschränkte Goodwill vom Anfang ist nicht mehr da. Man hat zu Beginn eine gewisse Schonzeit eingeräumt. Jetzt ist man sicher härter geworden in der Kritik. Es hat aber auch damit zu tun, dass der Schweizer Film nicht mehr diesen Impetus, diese thematische und formale Vielfalt aufweist. Es kommt noch dazu, dass es heute schon recht viele Leute gibt, die sich des Schweizer Films annehmen. Es ist also nicht mehr so, dass man in die Wüste hinausposaunen muss, weil es sonst niemand macht. Ich finde, dass ich mich während sehr langer Zeit stark um den Schweizer Film gekümmert habe. Aber ich kann einfach nicht alles machen. Ich habe auch heute noch Kontakt zu den Leuten. Ich gehe auch noch zu den Dreharbeiten, aber ich habe jetzt einfach Gebiete in Angriff genommen, die andere weniger beachten, eben diese - ich hasse dieses Wort - sogenannte Dritte Welt: die Bevölkerung, die Kulturgeschichte, die Kinematographie. Allein Indien stellt dreimal mehr Filme her als die USA, das muss man einfach mal sehen. Da ist zugegeben viel Volkstümliches, auch Starkino darunter, aber man muss dabei sehen, dass auch das, was in Italien, Frankreich oder in USA hergestellt wird, zum grossen Teil auch reine Konsumerhaltung ist. Was sich in Indien tatsächlich tut, mit seinem riesigen kulturellen Hintergrund, das können wir hier gar nicht abschätzen. Wir sehen pro Jahr ca. zehn Filme, die mir oft sogar die Sprache verschlagen, und dabei kann man nur ahnen, was noch mehr dahinter ist und gar nicht erst nach Europa kommt.

Durch die Transparente hindurchschauen

Filmfront:

Hier wird also der Filmkritiker auch zum Kulturpolitiker, zum Botschafter und Gesellschaftskritiker.

Jaeggi:

Ich habe von zwei Sachen die Nase voll: ich finde Filme unfruchtbar, die heute noch mit strammen politischen Ueberzeugungen dahertraben, also eigentlich bestätigend sind in ihrer Kritik, weil sie altbekannte Marschrichtungen deklamieren. Das mag ich nicht mehr, dass hatte mal seine Funktion, aber man hätte aus den Fehlschlägen dieses Kinos lernen sollen. Was ich auch nicht mag, ist diese Weinerlichkeit und dieses Selbstmitleid vieler europäischer Regisseure, die mit grosser Geste weltverloren die Seele auf dem Tisch ausbreiten. Das macht selbst ein Wim Wenders. Gemessen an den Problemen, die sich in anderen Teilen der Welt stellen, sind das Lapalien. Genau diese beiden Sachen umgehen eben diese neuen Filme, die ich so stark bewundere, in Afrika, in Lateinamerika, in Indien. Was mich dort auch beeindruckt - und das wäre auch eine Forderung an den heutigen Film - ist die Synthese, die man mit einer kulturellen Tradition machen und in einer durchaus progressiven Richtung weiterführen kann, - dass man beispielsweise das Erbe nach dem aktuellen Stellenwert befragt. Beim Cinema Novo Brasiliens wurden die Filme gar nicht für die Bevölkerung gemacht, wie man sich anmasste, sondern für die Intellek-

tuellen in den grossen Städten Europas. Wenn der Film aus dem Konkreten heraus gewachsen ist, und wenn man die Unmittelbarkeit, die volksnahe Form der Erzählstruktur spürt, dann sieht das sofort ganz anders aus. Das machen die indischen Filme zum Teil. Sie stehen sehr nahe beim Volk. Das finde ich gut. Aber eben, diese allzu dogmatischen politischen Sachen, die bei uns eher vom Schreibtisch kommen und nicht von der Strasse, die sehe ich mit grosser Skepsis und auch mit zunehmender Ungeduld. Es ist mir auch zuviel an 'Grundsätzlichem' und 'Revolutionärem' geboten worden, währenddem oft auch hinter der Kamera nur Bankrott zu sehen ist; diese Ansprüche, die an die politische Ethik gestellt werden, werden nicht einmal im Kleinsten erfüllt. Ich glaube nicht an eine Verbesserung - wo sie auch immer, ob im Politischen, im Wirtschaftlichen, im Sozialen angesetzt wird - wenn nicht die ganz alltäglichen Formen, wie sich Menschen begegnen, stimmen. Deshalb glaube ich, dass ein Film, der eben unwahrscheinlich viel an grosser Welt spiegelt, aber sich im Kleinen zuträgt, wo auch die kleinen Sachen ablesbar sind (die klein, aber bedeutend sind), dass diese Art von Filmen eigentlich die nötigeren Filme sind; wir wären alle zusammen mit unseren Problemen, die wir mitschleppen, mit unseren Ansprüchen an eine Gesellschaft, die humaner und gerechter werden soll, viel weiter, wenn wir auch selber ein Beispiel wären. Hier reicht es eben nicht aus, nur ein Beispiel zu geben, indem man den Finger auf etwas weist und kritisiert, und dabei selber dem Anspruch, den man an andere stellt, nicht gewachsen ist.

Filmfront:

Denkst Du an bestimmte Beispiele?

Jaeggi:

Ich denke lieber an positive Beispiele: so vor allem an Alain Tanner. Ich könnte auch Thomas Koerfer erwähnen, der schon beim 'Gehülfen' versucht hat, das Grosse im Kleinen abzulesen. Aber bei Tanner ist es am klarsten. Tanner kam aus dem Mai 68, vertrat vehement diese Standpunkte, geht nun seit dem Film 'Messidor' zurück zum Konkreten, Einzelnen, um hier zu versuchen, einen neuen Diskurs aufzubauen, denn so wie es aussieht, hat der alte Diskurs Bankrott gemacht.

Filmfront:

Ich wäre auch auf einen neuen Film von Jürg Hassler gespannt.

Jaeggi:

Hassler wäre fähig zu so etwas. Ich empfinde eben auch das Verstummen von gewissen Leuten als einen Ausdruck dessen, dass sie auch etwas verspürt haben von dieser Richtung; sie machen nicht mehr die gleichen Filme, die sicher wiederum von den Insiderkreisen beklatscht würden. Sie haben ja im voraus gewisse Sympathien, weil der Standpunkt klar ist, von dem aus sie den Stoff kritisch anpacken. Hassler ist nicht so einer, sonst hätte er ja noch mehr solche Filme wie 'Krawall' machen können.

Es gibt aber, glaube ich, noch andere, wie beispielsweise Francis Reusser.

Auf der anderen Seite des Spiegels

Filmfront:

Wenn Du von der Synthese von kultureller Tradition, Erbe und aktueller Gegenwart sprichst, dann könnte man ausserdem auch nach einer Synthese der filmischen Mittel, der erforschten und erprobten Ausdrucksmittel, sowie der bisherigen Ergebnisse der Filmgeschichte rufen. Innerhalb des kommerziellen Kinos mag man hier an die Arbeit von Godard denken. Inwiefern gehen hier die indischen Filme weiter?

Jaeggi:

Godard ist natürlich unüberschätzbar durch seine Einflüsse, die er gab. Godard hat sehr viel mehr befruchtet durch die Auswirkungen seiner gesamten Arbeit als durch Filme, die einzeln genommen, nicht immer voll überzeugen würden. Mit Godard kam eine Fragmentierung in die Narration, eine Aufsplitterung, und zugleich auch der Wille, die ganze Welt kunterbunt und gerade wie es geht und kommt einzupacken in einen einzigen Film. Insofern würde ich nicht sagen, dass das indische Kino weiter ist. Klar, Godard hat auch nach Indien gewirkt, und es gibt heute noch indische Regisseure, die an Godard erinnern. Aber ich rede nicht von denen, ich rede von jenen, die auch zurückgehen. Nachdem sie das moderne Kino mitbekommen haben, gehen sie bewusst zurück zu lineareren, zu einfacheren Erzählformen und versuchen durch diese hindurch, Sachen zu spiegeln. Sie wollen also durch konventionellere Formen Dinge spiegeln, die im Film selber gar nicht direkt enthalten sind, so wie Godard untergründig Sachen sichtbar machen konnte, welche gesellschaftlich gar noch nicht fassbar waren. De Gaulle hat, glaube ich, einmal gesagt, dass wenn er Godards Filme der sechziger Jahre verstanden hätte, so hätte er gewusst, was später anno 1968 passierte. Etwas ähnliches geschieht jetzt auch im indischen Kino, aber eben nicht in einer epigonenhaften Nachgodardzeit, sondern in einer Form, wo von Godard - auch von seinen Irrwegen - gelernt wird. Es ist eine Gegenbewegung von einem atonalen Kino zu gewissen Harmonien hin. In der Musik haben wir die gleiche Diskussion: geht es weiter mit dem Experimentellen oder geht die Musik wieder zurück zu klassischen Formen, wobei die Lektion, die sie durch das Moderne bekam, nicht verloren geht. Es ist nicht mehr das gleiche, wenn man heute in Indien linearere Erzählformen gebraucht, wie wenn man diese vor zwanzig, dreissig Jahren verwendet hätte; inzwischen ist sehr viel geschehen und das Zurückgehen auf lineare Formen geschieht aus einer neuen Überzeugung heraus.

Filmfront:

In einem langen Artikel ('Auf der anderen Seite des Spiegels' im Magazin der Basler Zeitung vom 21. Juli 84) entwirfst Du dies auch als einen Weg für den europäischen Film. Bei uns ist beispielsweise Fredi Murer 'zurück' gegangen zu den Bergbauern im Kanton Uri und hat dadurch auch im weiteren Sinne den Anschluss an kulturelle Wurzeln versucht.

Jaeggi:

Das wäre ein Beispiel. Ich möchte auch gut verstanden werden: das heisst nun nicht, dass ich 'Gefrorenes Herz' von Xavier Koller oder die

Filme von Kurt Gloor plötzlich gut finde, -Gott bewahre. Es geht viel mehr darum, dass man kapiert hat, was im modernen Film geschieht, dass man sich intensiv auseinandersetzt mit dem, was auch Godard beschäftigt hat. Es muss eine grössere Auseinandersetzung mit dem Stoff, mit der Verflechtung der Themen stattfinden, bevor überhaupt die erste Klappe fällt. Das spüre ich bei diesen neuen Filmen; dafür fehlen ihnen die Koketterie und die Eitelkeit total. Es gibt keine intellektuellen Mätzchen, keine formalistischen Spielereien, sondern eine sehr ernsthafte, detaillierte, differenzierte Auseinandersetzung und Reibung mit dem, was man machen will. Das war die Gefahr bei Godard und seinen Epigonen, dass sie filmische Spielchen drehen als Selbstzweck, allerdings noch mit dem Vorwand, gesellschaftlich relevant zu sein.

Filmfront:

Könntest Du da ein Beispiel geben von Godardscher Koketterie?

Jaeggi:

Ich finde, fast alle Filme, die nach 1968 von Godard kamen (bei 'Carmen' könnte man jetzt noch diskutieren), gehen da hinein. Bei uns sehe ich schon sehr viele eitle Gecken, die in ihre formalen Möglichkeiten verliebt sind, die sich in ihren technischen Möglichkeiten verlieren.

Filmfront:

Mit 'uns' meinst du den Schweizer Film?

Jaeggi:

Nicht einmal; da sind uns die Franzosen und Italiener schon weit voraus. Der Schweizer ist ja eher etwas behäbig und schwerfällig. Aber ich meine durchaus nicht Rosi oder Taviani.

Davon abgesehen

Filmfront:

Bei uns sind im letzten Jahr die Jungen, der Nachwuchs, in Solothurn angetreten, mit dem Anspruch, den alten Neuen Schweizer Film abzulösen. Wie schätzt Du hier Anspruch und Realität ein?

Jaeggi:

Da kam nur wenig raus. Das hat man alles schon einmal gehört: jetzt kommen wir, mit neuen Bildern. Das war 1966, an den ersten Solothurner Filmtagen. Mit dem Unterschied: damals sah man auch wirklich Filme, die diesem Anspruch entsprachen. Ich meine, diese Leute sollten erst einmal ein wenig leiser sein und wirklich auch Filme machen. Man kann auch mit wenig Geld einen kleinen Film machen; auch da sieht man, ob etwas dahinter steckt. Die Leute von 1966 wollten nicht auffallen, sondern sie wollten erst einmal etwas machen. Heute ist diese neue Welle für mich eine arrogante, wehleidige Wichtigtuerei; wobei ich einen Punkt schon verstehe: es ist heute unverhältnismässig viel schwerer, auf sich aufmerksam zu machen als damals. Es ist schwierig, eine Kontinuität anzustreben, eine Zukunft zu sehen. Das

ändert aber nichts daran, dass mich diese Leute genervt haben in Solothurn, weil ich finde, es sollte doch ein gewisses Verhältnis stimmen zwischen dem Auftreten und dem, was man zu bieten hat.

Filmfront:

Von Afrika, Indien, Godard und dem alten Neuen Schweizer Film zurück zu den Basler Filmen: warum werden hier keine Besprechungen gemacht? Man könnte sagen, wir sind jetzt auch Afrikaner, leben zwar im Geld, aber werden nicht bezahlt und nicht beachtet.

Jaeggi:

Die Filmkritik in der Zeitung versucht dazu beizutragen, dass Ereignisse geschaffen werden. Da haben wir auch eine gewisse Verantwortung, wobei ich nicht weiss, ob wir dieser immer gerecht werden. Der Filmszene in Basel gegenüber wahrscheinlich nicht, um ganz ehrlich zu sein. Da ist einfach der Funke noch nicht gesprungen. Ich finde es schlecht, sich jetzt dieser Sache einfach als Pflichtpensum anzunehmen; das ist jetzt meine ganz subjektive Einschätzung der Lage und man kann mich darauf behaften. Für mich ist einfach der Zwanzger nicht gefallen. Man könnte mir vorwerfen, dass ich Euch nicht nachspringe, -Ihr springt aber auch mir nicht nach; wobei ich mich zum Beispiel bei Ulrich Georg Meyers Film 'Packed' recht weit auf die Aeste hinaus gewagt habe und damit nicht überall verstanden wurde. Ich weiss aber auch, dass ich nicht allein bin auf dieser Zeitung, nicht allein in Basel; wenn ich also etwas verpasse, so sollten andere Leute ja auch noch da sein. Ich habe meine Prioritäten und weiss, dass ich damit anderes vernachlässige. Zudem herrscht seit anderthalb Jahren eine Situation auf der Basler Zeitung, wo ich nicht mehr so viel Einfluss habe.

Die Oberfläche ins Archiv abtragen

Die Durchlüftung der Schauklappen

Filmfront:

Es fiel auf, dass Deine Kritiken und auch diese für Dich typischen langen Artikel seltener geworden sind in der Basler Zeitung; mit was hängt das zusammen?

Jaeggi:

Das hängt damit zusammen, dass es Leute gibt, die glauben, dass die Leser nur noch Kurzfutter konsumieren wollen, zumal wenn es um Film geht, der sowieso eine mindere Kultursparte ist. Das Feuilleton der Basler Zeitung ist mit der Auffassung von dem, was Film ist, ungefähr dort angekommen, wo ich 1965, als ich damit begann, versucht habe, aufzuhören.

Ich bin auch deswegen Kritiker geworden, weil ich Kritiken las in den Basler Nachrichten - die National-Zeitung war noch viel schlimmer - von denen ich fand, dass sie zwar süffig und gekonnt geschrieben sind, doch immer mit den ähnlichen Floskeln, wobei der Film immer ein Einzelereignis blieb. Der Kritiker konnte nicht den Unterschied machen zwischen Polanski und Polonsky, zumal er unentwegt Polianski schrieb. Die Leute gehen ins Kino, sehen ein Ereignis, haben das Privileg, darüber zu schreiben, obwohl sie gar nichts wissen über die Hin-

tergründe. Drei Jahre später kann man über denselben Film das Gegenteil lesen. Es kann erfrischend sein, wenn jemand seine Position korrigiert, nur hat das dann sehr oft mit Standortlosigkeit zu tun. Das ist diese feuilletonistische Kritik, die die Geschichte erzählt, je nachdem zynisch oder wissend, und als Gottvater gibt man dann noch den Segen und meint: gekonnt im Schnitt, interessant in der Lichtführung, usw. also diese üblichen Floskeln. Heute spüre ich den Trend - nicht nur in Basel - zum nichtspezialisierten Mann: heute eine Modeschau, dann ein Kochbuch, dann wieder einmal Kino, dann eine Rennveranstaltung. Er selbst ist jedesmal der Verachtung jener ausgesetzt, die mehr wissen als er; noch so wendige Floskeln können da nicht darüber hinwegtäuschen, dass unter der Oberfläche halt nichts ist, und das finde ich gefährlich. Basel war in den sechziger und anfangs siebziger Jahren verschrien als das grosse Kinosorgenkind der Schweiz; zurecht übrigens, das lässt sich belegen. Inzwischen haben viele verschiedene Kräfte dazu beigetragen, dass Basel Terrain aufgeholt hat. Heute fürchte ich nun mit sehr vielen anderen zusammen, dass durch die Kultur- resp. Filmkulturpolitik, die in Basel eine einzige starke Zeitung in ihrem Feuilletonteil betreiben kann, enorm viel kaputt gemacht wird. Aus dieser Sorge heraus ist auch das Projekt eines Kulturjournals zu verstehen (von und mit Peter Burri, u.a.), das in Basel ab 1985 erscheinen soll.

Filmfront:

Heisst das jetzt, dass Du aus dem Feuilleton draussen bist?

Jaeggi:

Ja, ich bin seit Mitte 84 in einem vertragslosen Verhältnis, aber ich habe die Möglichkeit am Wochenendmagazin mitzuarbeiten, das auch in Sachen Film neu gestaltet werden soll. Ich möchte mich nicht von meinem Beruf auffressen lassen, weil ich finde, dass nicht derjenige der beste Filmkritiker ist, der am meisten Filme gesehen hat, sondern dass man sich auch von anderen Sachen noch nähren sollte. Eine grosse Zeitung, als Forum für den Schreibenden, finde ich in jedem Fall spannend, weil ich hoffe, dort Zaungäste anzusprechen, Leute, die einfach einmal einen Artikel lesen, weil er gerade in dieser Zeitung steht oder aufgrund eines Bildes oder eines Titels. In einem Kulturjournal dagegen, so breit gefasst dort der Kulturbegriff auch immer sein mag, habe ich ein wenig Angst, dass ich nur noch für Insider schreibe. So gesehen reizt mich prinzipiell schon mehr die populäre Zeitung, welche verschiedene, sehr zugängliche Ebenen hat, dabei auch Hintergründe und Grundsätzliches beleuchtet. Aber natürlich spricht, gerade in Basel und heute, sehr vieles für das Kulturjournal, das wahrscheinlich "Wo" heissen wird.

Filmfront:

Du lebst auch finanziell voll von dem, dass Du Film vermittelst?

Jaeggi:

Ich lebe seit mehr als fünfzehn Jahren vom Filmjournalismus. Ich mache auch seit über zwölf Jahren zu allen Filmen, die man im TV in der Schweiz empfangen kann, die Filmtips, das ist mein Broterwerb, das gibt mir die Sicherheit, der Rest ist sehr vage. Ich finde diese

Arbeit wichtig, ich finde es Humbug, zu den Filmen im Fernsehen zu schweigen, obwohl man weiss, dass die Filme am TV bis zu dreissigmal mehr Zuschauer haben. Ich bedaure das, aber ich kann es nicht ändern. Also auch bei dieser Kritik für das Fernsehen muss eine konsequente Linie eingehalten werden. Das färbt sich auch ab auf den Fernsehschauer, selbst wenn man im Fernsehtip nur in ganz wenigen Zeilen die gleichen Ziele verfolgt wie bei der Kinokritik.

Filmfront:

Sind das alles Filme, die Du gesehen hast, die Du im TV-Tip besprichst?

Jaeggi:

Nein, das ist unmöglich. Das ist aber auch ein Problem der Filmkritik. Um im Sinne von Marx zu sprechen: unsere Produktionsmittel werden ja nie bezahlt, der geistig Schaffende kommt immer zu kurz; es gibt Filmzeitschriften, da werden alle bezahlt, der Drucker usw., nur der Journalist nicht. Als geistig Arbeitender kann man enorm viel wissen, man kann bis zur Ermüdung Filme ansehen, man kann ein Archiv haben - ich habe zweieinhalb Räume in meinem Haus dafür belegt - man arbeitet jede Woche während Stunden für die Archivarbeit, aber die wird nie honoriert. Von dort her sind die TV-Tips für mich die einzige Arbeit, die einigermaßen korrekt bezahlt wird, dadurch, dass ich sie für mehrere Zeitungen zugleich machen kann. Dieses Archiv ist mein Werkzeug, das mir erlaubt, TV-Tips auch dann einigermaßen mit gutem Gewissen zu schreiben, wenn ich den Film nicht gesehen habe. Ich habe rund die Hälfte der Filme gesehen, die ich für das Fernsehen bespreche. Bei Filmen, die ich nicht kenne, gehe ich so vor: Ich schaue aus welchem Haus und aus welcher Zeit die Produktion kommt, welcher Regisseur sie gemacht hat. Ich weiss zumeist auch, welche Themen und Genres dem betreffenden Regisseur liegen und welche nicht. Dann kommt dazu, dass man die Lieferanten der Quellen kennt; ich sammle jetzt seit zwei Jahrzehnten Kritiken und kenne so die Schwächen und Stärken der Einzelnen; wenn ich dabei unsicher bleibe, so nehme ich immer nur den gemeinsamen Nenner aller dieser Quellen, um ganz sicher zu gehen. Ich will dem Zuschauer mit dem Tip keine Meinung aufzwingen, ich gebe nur den Ton an, deute an, in welcher Richtung es geht. Aber die Arbeit ist schon sehr verantwortungsvoll. Diese über 1500 Filme, die jedes Jahr allein über die bei uns zu empfangenden Sender laufen, die kann man nicht einfach mit Werbetexten abdecken, da braucht es schon eine konsequente, kritische Sichtung.

Filmfront:

Was bedeutet für Deine Tätigkeit als Filmkritiker die Auflösung und Neugründung der Filmkritikervereinigung?

Jaeggi:

Ich war selbst einige Zeit im Vorstand des Verbandes. Es gab damals eine Zeit, wo man recht effizient auftreten konnte; das war auch nötig beispielsweise in Basel, als ein Streit zwischen Kinobesitzern und der Zeitung ausbrach (im Frühjahr 1976), als die Basler Nachrichten Werbetexte abdruckte, ohne dass diese als solche gekennzeichnet worden wären. Da kam ich selber in grosse berufliche Schwierigkeiten, weil ich

dagegen kämpfte. Ich provozierte meinen Rausschmiss und bekam Schreibverbot.

Im Zuge der allgemeinen Resignation, die danach einsetzte, wurde der Verband etwas lahm, und man fragte sich, ob dies nicht einfach davon käme, dass nicht alle im Verband die gleichen Interessen hätten: da sind die Sonntagskritiker darunter, die nicht davon leben müssen, und daneben hat es eine stattliche Anzahl, die als Journalisten professionell arbeiten. Man wollte dann eben einen Profiverband gründen, der mehr Gewicht hat, weil er selber in der Sache engagiert ist. Es ging also um eine Reorganisation, um eine Straffung, in der Hoffnung, als Gewerkschaft in Arbeitskonflikten entschlossener auftreten zu können.

Filmfront:

Kannst Du Dir heute Deine Filme auswählen und sagen, über den bestimmten Film möchte ich etwas schreiben?

Jaeggi:

Ja, von ganz wenigen Ausnahmen abgesehen. Ich glaube, dass ich schon seit vielen Jahren keinen Film mehr anschauen ging, ohne dass ich dafür nicht mindestens eine positive Neugier gehabt habe. Man kann einfach nicht alles anschauen gehen. Es werden unzumutbare Sachen ins Kino gehievt. Wenn gewisse Sachen hochgeschleudert werden aus dem Morast der Filmspekulation, habe ich nicht den Eindruck, dass ich dann mein Gesicht hinhalten muss, damit ich auch etwas abbekomme davon. Wenn wirklich eine neue Tendenz angekündigt wird, dann geht man halt hin und sieht sich das an, aber meistens war es halt doch nur ein Werbeslogan. Insofern gibt es wenige Zwänge. Ich beanspruche auch nicht, dass ich über die kommerziellen Tendenzen grosse Analysen mache; das sollen andere tun, das interessiert mich gar nicht.

Im Sehen berührt werden

Filmfront:

Du hast erwähnt, dass man sich als Filmkritiker spezialisiert, dass man mit zunehmender Reife seine Auswahl trifft, entsprechend den persönlichen Vorlieben. Ich habe den Eindruck gewonnen, dass Du Dich für gewisse Filmschaffende sehr engagieren kannst,- Tarkowskij ist so ein Beispiel. Das ist doch etwas, was Dich stark interessiert: das betont Handlungs-Spielerische, die bildhafte Atmosphäre, der Film als poetisches Medium, bis gar zum Film als Magie? In diesen Fällen wird dann die Filmkritik nicht nur Vermittlung, sondern sie wird als Text geradezu zu einem eigenständigen Werk; man bekommt dabei das Gefühl, dass der Film gleich nochmals entstanden ist, auf einer anderen Ebene.

Jaeggi:

Es hat sicher auch mit der Einschätzung des Lebens zu tun, dass ich dieses doch auch zu kostbar finde, um nicht von einem Film zu erwarten, dass er mich nicht nur zwei Stunden absorbiert, sondern dass ich ihn in mir nachwirken lasse, dass er mich begleitet, dass er mich möglicherweise Dinge in mir oder um mich herum entdecken und besser verstehen lässt. Es ist wahrscheinlich schon so, selbst wenn ich ein beliebig breites Spektrum von Genres habe, dass ich dann jeweils am

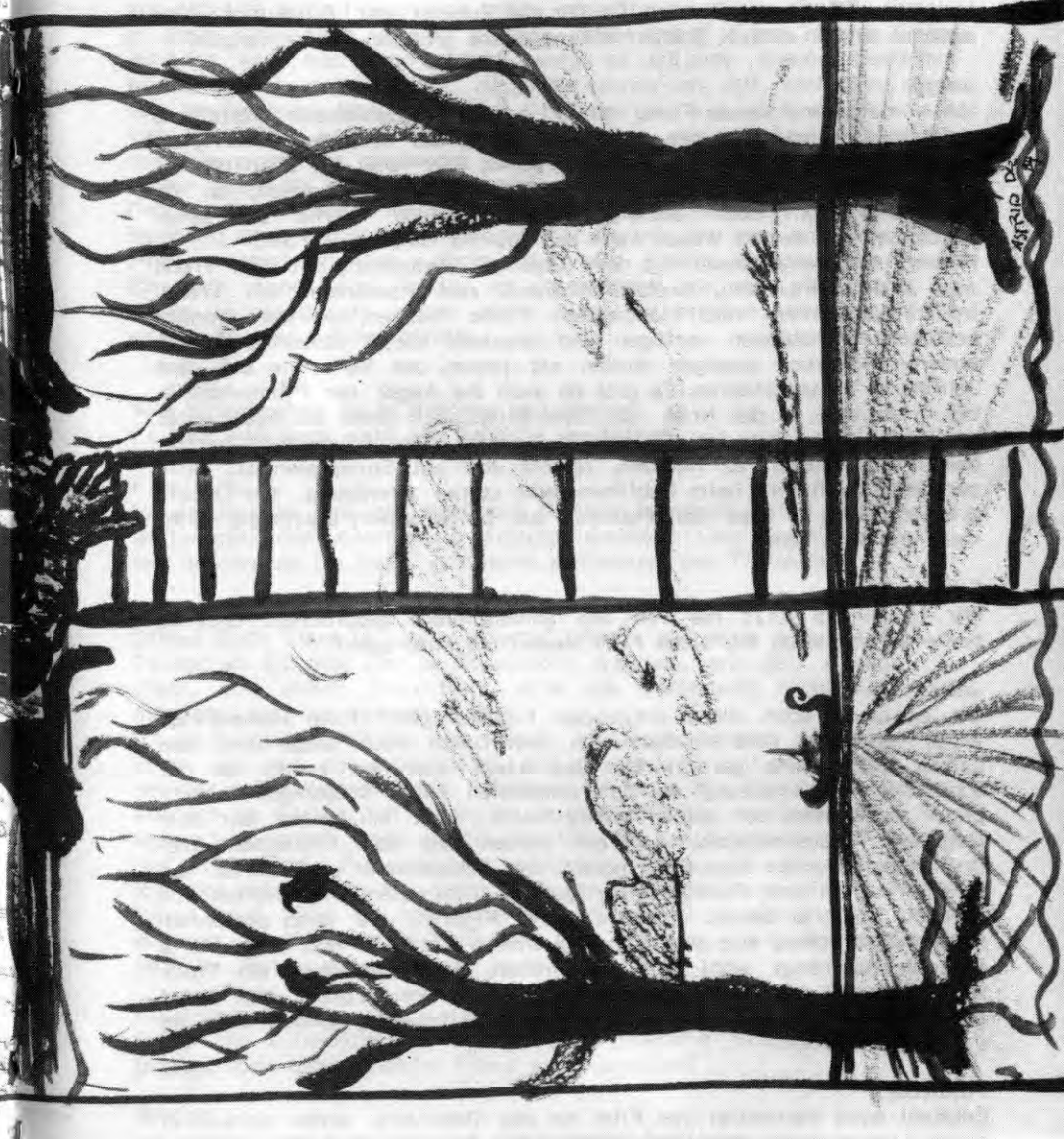
meisten mit einem Film anfangen kann, wenn ich den Menschen, die Persönlichkeit hinter einem Film 'sehen' kann; bei Tarkowskij, der selbst ausserordentlich stark in sich hineinsteigt, wo man spürt, dass jedes Bild hundertmal durchfühlt und durchdacht ist, ohne dabei bloss konstruiert zu sein, da ist man von einem künstlerischen Erlebnis so tief berührt, dass das einen herausfordert, auch ganz anders darüber zu schreiben. Dies sind sicher die Filme, die ich letztlich allen anderen vorziehe. Wenn ich mir als Filmbetrachter ganz wenige Autoren reservieren müsste, die man noch sehen dürfte, dann wäre bei mir auch John Huston darunter, weil ich bei seinen Filmen sein Wissen, seine Souveränität, seine Reife spüre, auch wenn das amerikanische Kino ist. Ausserdem kämen jene Filme von Autoren dazu, die mich dermassen aufrühren, dass ich andere Filme nicht mehr gleich anschauen kann, wie die Filme von Tarkowskij, von Yasujiro Ozu aus Japan oder von Ritwik Ghatak aus Indien. Dabei möchte ich nicht falsch verstanden werden: man kann natürlich nicht immer nur solche schweren Brocken mit sich herumtragen, die tief schüren, sondern man kann auch Unterhaltung geniessen, solange deren Produzenten einen nicht für dumm verkaufen; das braucht es durchaus auch. Diese Unterscheidung zwischen kommerziellem und nicht-kommerziellem Kino finde ich sowieso fragwürdig. Klar gibt es rein berechnende Filme, bei denen das Muster die Masche spüren lässt und nichts anderes als das. Aber es kommt immer darauf an, wer das Kommerzielle macht. Es kommt eben auf die Absicht an. Mein Wunsch wäre ja gerade, dass jene Filme ein Riesenpublikum erhalten würden, die es auch verdienen, die das Publikum nicht an der Nase herumführen und es ausquetschen, damit die Produzenten ihr Geld einspielen.

Filmfront:

Die Trägheit des Publikums wird immer mehr auch zu einem Balast und hindert die Filmkultur an einem Fortkommen. Der Filmemacher kann bis an eine bestimmte Grenze gehen, doch was über das Traumbewusstsein hinaus geht, fällt aus dem Rahmen des allgemein erreichten Filmbewusstseins. Dieser Rahmen ist immer noch sehr eng gesetzt.

Jaeggi:

Es ist sicher sehr schwierig. Ich verstehe auch, wenn viele Leute, die Filme machen, verbittert werden oder dann beginnen Konzessionen zu machen. Ich glaube, dass das in der Schweiz und in Deutschland besonders schwierig ist, im Gegensatz zu Frankreich, zu Italien, zum angelsächsischen Raum (ganz zu Schweigen von Kulturkreisen, die wir der Dritten Welt zurechnen), wo Film ohnehin eine stark kulturelle Funktion hat. Im Vergleich zu diesen Ländern sind wir in Deutschland, Oesterreich und der Schweiz ganz einfach noch in den Kintoppzeiten, was das Bewusstsein in diesen Dingen betrifft. Es ist verheerend, immer wieder festzustellen, dass die Leute, die mit echtem Interesse am Musik- und Theaterleben teilnehmen, nur dann ins Kino gehen, wenn Doktor Schiwago oder James Bond läuft, und dann nichts weiter als ein Bilderbuch sehen und gar nicht anderes erwarten. Den 'Tod in Venedig' gehen sie vielleicht auch noch anschauen; aber weil sie keine Ahnung von filmischer Umsetzung haben, sehen sie sich lediglich darin bestätigt, dass die Literatur dem Film tausendmal überlegen ist.



Aus dem Bildgrund heraustreten

Filmfront:

In welcher Richtung wünschst Du Dir die Zukunft der Filmkultur? Und welches sind in diesem Zusammenhang Deine grössten Befürchtungen?

Jaeggi:

Ich wünschte mir einen Film, hinter dem eine individuelle Gestaltung steht, wo ich dahinter den Menschen spüre, der mit dem Film gleich umgeht wie ein Maler mit seinen Pinseln, oder wie ein Schriftsteller mit seinen Worten. Wenn das erfüllt ist, ist es mir dann gleich, ob ich Phantasmagorien oder sozialpolitisch relevante Werke zu sehen bekomme. Auf beiden Wegen kann das Gleiche erreicht werden.

Meine Angst hängt genau mit dem Gegenteil zusammen, mit dem Trend zum Undifferenzierten, Grobschlächtigen, zum Pauschalen; ein Trend, wo am Schluss nur noch Handwerker Filme machen, die über bereits bestehende Schablonen verfügen und innerhalb dieser Schemen keinem anderen Anspruch genügen wollen als jenem, das Volk wie auf dem Jahrmarkt zu unterhalten. Es gibt da auch die Angst der Filmindustrie, die in Europa in der Krise ist, dass Film noch mehr an Popularität verlieren könnte; hier ist die Versuchung dann gross, Filme nach bereits bewährtem Muster zu machen, obwohl das ein Stumpfsinn ist, denn gerade dadurch wird beim Publikum eine starke Ermüdung, ein Ueberdruss erreicht, so dass das Publikum als Folge davon überhaupt nicht mehr ins Kino geht.

Filmfront:

Wir haben bis jetzt nie von den Schauspielern gesprochen. Gibt es heute Schauspieler, die einen Film wesentlich mitprägen?

Jaeggi:

Ob es heute noch diese prägenden Figuren gibt? Rein kommerziell weiss man heute, dass ein Belmondo oder Delon noch lange nicht den Erfolg eines Films garantieren. Das hängt auch ein wenig von der subjektiven Einschätzung ab. Ich persönlich finde denjenigen Schauspieler am besten, der selber wenig macht, aber am besten mit dem Regisseur übereinstimmt, der am besten mit den filmischen Ausdrucksmöglichkeiten zusammen agiert. Der Schauspieler im Film ist nun einmal nur in der Funktion zur ganzen filmischen Organisation von Zeichen usw. zu sehen. Es gibt sicher Figuren, die mich persönlich stark beeindrucken, wie beispielsweise Omero Antonutti und Gian Maria Volonté; das hängt wohl damit zusammen, dass sie immer ein Stück weit sie selber sind, wenn sie spielen. Das ist kein Zufall, man spürt eben, dass sie nicht einfach in diesem Film mitspielen, sondern dass sie ihn gewählt haben.

Filmfront:

Entsteht beim Vermittler von Film nie das Bedürfnis, selber einmal in einem Film mitzumachen, oder selber einen Film zu machen?

Jaeggi:

Dies könnte auch eine Fangfrage sein. Es gibt Kritiker (und diese finde ich schlecht), die immer wieder bemängeln, dass der Regisseur nicht

den oder jenen Film gemacht hat, -dass man ihn so und so hätte machen sollen, damit er gut geworden wäre; das wären so die Urteile von verhinderten Filmemachern. Abgesehen davon muss ich sagen: klar, mir hat sich diese Frage auch schon gestellt, vor allem, als ich damals in Paris war. Aber es gibt sowieso schon genug Filme. Diese Frage wird für mich erst dann aktuell, wenn es ein sehr starkes Bedürfnis würde; das ist es jetzt nicht. Hingegen könnte ich mir vorstellen, dass ich einmal ganz dabei bleibe bei Dreharbeiten, und nicht nur drei oder vier Tage. Ich könnte mir auch vorstellen, dass ich beim Drehbuch mitwirke, wenn das gewünscht wird. Aber ich glaube nicht, dass mein Leben unerfüllt bleibt, wenn ich nicht auch, wie viele andere, ein Debüt ohne Folgen mache. Meine Pläne gehen mehr in Richtung Belebung der filmkulturellen Szene. Der Verleih bei uns entspricht dem eines unterentwickelten Landes,- das sagt Freddy Buache. Also wenn ich freie Kapazitäten hätte, so unternähme ich viel eher etwas in dieser Richtung, als selber einen Film zu machen, der bestenfalls einigen tausend Leuten gefällt.

Was blinzelt denn da in Büschen und Hecken
Es wird sich doch nicht ein Partisan verstecken

Filmfront:

Inwieweit kann (soll oder darf) der Kritiker innerhalb seiner Texte seine weltanschauliche Anschauung explizit machen? Und damit verbunden, wie beschreibst Du Deine politische Auffassung und Tätigkeit?

Jaeggi:

Schaut Euch 'Dans la ville blanche' oder 'Light years away' von Alain Tanner an. Ich lebe hier in Rodersdorf draussen, mit dem Rücken zur Stadt, hole selber mein Holz, habe die Oelheizung abgehängt, hole möglichst viel aus meinem Garten.

Ich will mich nicht von der Arbeit auffressen lassen, ich will nicht mehr der sein, der herumhetzt und abends um fünf nach sechs Uhr gespritzte Brombeeren kauft, sondern ich lasse die Brombeeren selber wachsen im Garten. Ich glaube im Augenblick mehr an diese Dinge. Wir wären hier weiter, wenn all die alternativen Leute konsequenter wären und nicht nur die Protestknöpfe anstecken würden. Im Moment glaube ich eher daran, dass die Chance in der Verwirklichung dieser kleinen Dinge liegt. Das ist der erste Schritt, die Voraussetzung zu allem anderen. Das Ganze muss einfach in sich stimmen - wie übrigens auch im Film. Nur stimmen bei uns viele Dinge nicht.

Filmfront:

Sollte die Filmkritik nicht eher eine generelle Kritik der Bildwelt leisten, statt bloss einzelne Filme zu besprechen?

Jaeggi:

Ich glaube, dass man dann zur Veränderung beitragen kann, wenn man in jedem einzelnen Punkt, in seiner bescheidenen Kleinarbeit, den Finger dorthin legt, wo man findet, das ist der richtige oder das ist der falsche Weg. Ich glaube, dass die unermüdlische, oft auch insistierende, im Falle von Afrika angeblich sogar penetrante Art, sich mit

Bildern auseinanderzusetzen, die ja in jedem Fall auf die Leute losgelassen werden, zu gewissen Erhellungen oder zu Aenderungen im Bewusstsein beitragen kann. Im Sinne des vor Jahren erschienenen Zivilverteidigungsbuches wäre ich wohl ein sogenannter 'Wühler'. Ich möchte nicht demissionieren vor dieser Bilderflut, die oft ins Gigantomane hineingeht, sondern ich möchte in einem kleinen Guerillakrieg weiterhin gegen diese Panzer vorgehen.

Filmfront:

Ob 'Indiana Jones' oder Alain Tanner, bleibst Du nicht doch immer im selben Rahmen drin; oder mit anderen Worten: kannst Du in diesem Beruf überhaupt Deine Alternativen verwirklichen? oder anders gefragt: könntest Du Dir auch eine ganz andere Arbeit vorstellen?

Jaeggi:

Aber natürlich, ich finde es wichtiger, einen Film weniger zu sehen und dafür im Wald arbeiten zu gehen oder Tiere zu beobachten oder durch die Sahara zu fahren, was ich auch wiederholt gemacht habe. Ich glaube, dass gerade im Hinblick auf meine Arbeit derartige Erfahrungen wichtiger sind, als beliebig viele Filme anzuschauen. Ich versuche ja gerade - wie Ihr ja wahrscheinlich auch - der blinden Unterwerfung des Zuschauers entgegen zu wirken, damit es zu einem Dialog kommt, also dass der Film nicht (wie Alain Tanner sagt) der Grossvater ist, der sein unmündiges Kind durch die Strassen führt, immer fest an der Hand. Das Ziel ist: Dass ein Dialog entsteht zwischen zwei gleichwertigen Partnern, dem Zuschauer und dem Film. Zu diesem Dialog möchte ich beitragen. Eine Voraussetzung für den Kritiker, damit er nicht in eine Routine fällt, sondern damit er immer einermassen offen bleibt für neue Sachen, ist die fortdauernde Selbstbefragung, die so weit gehen kann, dass man zeitweise ganz tief im Loch unten sitzt. Es muss schon die Bereitschaft da sein, sich immer wieder neu zu befragen, an seinen Standpunkten zu zweifeln, irgendwie wieder einmal bei Null zu beginnen. Auch das finde ich beim afrikanischen Film schön - um noch einmal darauf zurückzukommen - dass dort Film gemacht wird, als ob es vorher gar keinen Film gegeben hätte, dass praktisch der Film wieder durch das Filmen hindurch erfunden wird. Wenn ich einmal spüren sollte, dass meine Arbeit so ist wie irgendeine andere, in der es lauter Wiederholungsvorgänge drin hat, dann käme ich in eine Krise und aus dieser Krise heraus müsste ich einen anderen Beruf wählen.

Filmfront:

Was sehr schön in Deinen Darstellungen und im Temperament der Rede zum Ausdruck kommt, ist dieses Bild vom Einzelkämpfer. Ausserdem lebst Du auch stark in gesellschaftlichen Assoziationen, sowohl privat, wie auch im Berufsleben. Kommt es da nicht fortwährend zu Konfrontationen und Kämpfen?

Jaeggi:

Ich halte schon viel von einem starken Individuum; es ist aber auch ein Individuum, das sich gleichzeitig sehnt nach dem Eingebettetsein in eine Gemeinschaft; aber nicht um jeden Preis. Weil das nicht um jeden Preis geschehen soll, und weil man gewisse Vorstellungen und Ueberzeugungen nun einmal hat, steuert man auf diesem Kurs in eine gewisse

Einzelgängerrolle hinein. Vielleicht hat das bei diesem Beruf auch einen Vorteil. Ich lese praktisch keine schweizerischen Filmkritiken; ich hüte mich davor, wenn ich bei einem Festival aus einem Film komme, zu Kollegen zu gehen. Ich suche dann vielmehr stille Winkel auf, weil ich einfach zuerst mit mir selber ins Reine kommen will. Dies sind durchaus Elemente, die einen zu einem Einzelgänger, einem Partisanen machen können. Aber auch ein Partisanenkämpfer weiss sich eingebettet in ein Ganzes, er führt ja keinen Privatkrieg.

Filmfront:

Zum Schluss und noch ganz kurz: was findest Du zur FILMFRONT?

Jaeggi:

Ich kenne die FILMFRONT und verfolge sie heute mehr als früher. Ich finde, uns Filmkritiker und den sogenannten professionellen Filmzeitschriften entgehen viele Dinge; aus diesem Grunde hatte ich früher auch das Filmbulletin geschätzt, das jetzt auch schon wieder mehr im Mainstream drin ist. Ich finde es gut, dass es solche Dinge gibt, wobei ich zugeben muss, dass es auch irgendwo ein Ersatz ist dafür, dass man sich nicht trifft und nicht sieht. Das ist etwas, das ich dafür in den Osteuropäischen Ländern finde: die haben diese Clubs, wo man Nachtessen geht, etwas trinkt, und man weiss, dass man da Leute trifft, da würde ich auch Euch treffen, Leute die gerne ins Kino gehen, die gerne über Film diskutieren. Aber das hängt natürlich wiederum mit unserer Isolierung, mit unserer Nichtkommunikation zusammen. Insofern finde ich die FILMFRONT gut, obwohl sie mir ein schlechtes Gewissen gibt, weil sie mich auf Sachen lenkt, die ich nicht genügend zur Kenntnis nehme, aber stetig wird einem doch etwas in Erinnerung gerufen, und ich finde, dass es an solchen Sachen mehr und mehr fehlt im ganzen Medienbereich. Aber noch einmal gesagt, es ist für mich, der ich mit Basel zu tun habe, ein Ersatz - und halt eben nur das - für menschliche Kommunikation. Irgendeinmal wird man doch in Basel so etwas wie ein Stadtkino haben müssen, wo nicht nur Filme laufen, und wo man danach das Kino verlässt, sondern wo es eine Bibliothek hat, wo es eine Cafeteria hat, wo man diskutieren kann, wo man die Leute trifft. Ich leide stark an diesem Mangel, auch wenn man an die überfüllten Vorstellungen von Le Bon Film denkt, dass sich da nach jeder Vorstellung die Leute sofort verflüchtigen, und dafür bleibt man wieder an den drei Leuten hängen, die man sowieso schon das ganze Leben kennt. Also da gibt es schon noch einiges zu tun.

Filmfront:

Ich glaube, das war in mehrfacher Hinsicht ein sehr interessantes Gespräch. Wir möchten uns herzlich bedanken, auch für den Wein für den einen und den selbstgemachten Most für den andern und für die Ersatzbatterien für das Tonbandgerät.

Arc Trionfini

MEHR STAAT, weniger Freiheit

oder der Reiz alter Hüte

Der Nachwuchs will Geld, im wesentlichen will er Geld vom Staat. Der Staat ist, nach einem Gesetz aus dem Jahre 1958, verpflichtet, "a) die einheimische Filmproduktion und filmkulturellen Bestrebungen zu fördern, b) die Filmeinfuhr, den Filmverleih sowie die Eröffnung und Umwandlung von Betrieben der Filmvorführung zu regeln; der Bund kann hiebei nötigenfalls von der Handels- und Gewerbefreiheit abweichen, wenn allgemeine kultur- oder staatspolitische Interessen dies rechtfertigen." Auf dieses Gesetz und auf die von der staatlichen Bürokratie erlassenen Ausführungsbestimmungen stellt der Nachwuchs ab, wenn er Geld für die Finanzierung seiner Filmvorhaben vom Staat fordert. Selbstverständlich nimmt er auch als gegeben hin (wenn das auch nirgendwo ausgesprochen ist), dass die gedankliche Grundlage des sogenannten Filmgesetzes auf jenem Interventionismusdenken beruht, welches im letzten Jahrhundert als Kind der Wirtschaftskrisen vom Staat geboren worden ist. Das Wesen jenes Denkens ist deutlich von der Niedergangsanst aus geprägt und dessen Ziel war es denn, gefährdete Wirtschaftszweige zu erhalten. Der Interventionismus wiederholte sich in der Weltwirtschaftskrise der dreissiger Jahre dieses Jahrhunderts und lebt in dem sogenannten Wirtschaftsartikel der Bundesverfassung fort, der deutlich die Zeichen des Bestrebens trägt, das Vorhandene zu erhalten. Man lese den Wortlaut von Art. 31 der Bundesverfassung (1937 beraten und 1947 angenommen). Das Filmgesetz entspricht ganz der krisenorientierten Strukturpolitik wie sie Art. 31 postuliert, ausser dem Schutz der Landwirtschaft die "Erhaltung wichtiger, in ihren Existenzgrundlagen gefährdeter Wirtschaftszweige oder Berufe". Neben dem Sonderschutz bestimmter Gewerbezweige (Beispiel: Uhren, Tabak, Käse und eben auch Film und Kino) ist im selbigen Art. 31 die Kartellpolitik des Bundes verankert. Es bezeugt den verwirrenden Grundzug der staatlichen Wirtschaftspolitik, dass ein und derselbe Artikel, auf den sich die Strukturpolitik stützt, den Bund gleichzeitig beauftragt, "gegen volkswirtschaftlich oder sozial schädliche Auswirkungen von Kartellen und ähnlichen Organisationen" zu legiferieren. Auf der einen Seite haben wir in der schweizerischen Agrarpolitik die traditionellen Mittel, die Subventionen, die Schutzzölle, Absatzgarantie und Einkommensschutz als eine Art Konkurrenzbeschränkung, wobei Subventionen die erste Stufe darstellen, die negativen Folgen der freien Konkurrenz von Staates wegen zu mildern. Leicht lässt sich daraus der Wunsch lesen, eine überkommene Wirtschaftsstruktur (z. B. Mittel- und Kleinbetriebe) in Gewerbe und Industrie zu erhalten, das mittelständische Denken hat sich in der Folge auch gegen Rationalisierungsmaßnahmen gewendet. Auf der anderen Seite interveniert der Staat zugunsten der Konkurrenzfreiheit, wo er gegen den möglichen Miss-

brauch der Kartellmacht den einzelnen Unternehmer zu schützen hat. Die Kartelle sind dem Bund freilich nicht an und für sich ein Dorn im Auge, wie das der Filmartikel in seiner Auswirkung glänzend bewiesen hat. Gerade dank ihm erhielten die Kinobesitzer (und Filmverleiher), welche ein ausserordentlich starkes Kartell bilden, eine gewisse Vorzugsstellung.

Das ist trockenstes Schulbuchwissen und wie dieses, von der Wirklichkeit teilweise überholt.

Das ist der Hintergrund, auf dem die staatliche Filmförderung aufgebaut ist, wobei es am Anfang eigentlich nur am Rande vorgesehen war, die "einheimische Filmproduktion und film k u l t u r e l l e n Bestrebungen zu fördern", denn eine eigentliche Film p r o d u k t i o n existierte gar nicht. So war denn die später einsetzende, sich verbreiternde Filmproduktion ebensowenig im Sinne des Filmgesetzes vorgesehen wie die filmkulturellen Bestrebungen zur Verbreitung der Erzeugnisse aus dieser Filmproduktion. Es passte weder das Bestehende zum Entstehenden, noch passte das Entstehende und Entstandene zum Bestehenden.

Zwar tönt es von seiten der Nachwuchsfilmer ganz anders, aber gegenüber der grundlegenden Problematik der staatlichen Filmsubventionierung verhalten sie sich nicht anders als die "Generation, die seit 20 Jahren Schweizer Filmgeschichte macht". Was der Nachwuchs verlangt, besteht in der einfachen Tatsache, dass in den Ausführungsbestimmungen des Filmgesetzes offiziell die Kategorie "Klein" und "Gross" verankert werden soll. Was als "Modell der kleinen Förderung" kreiert worden ist, das ist nicht viel mehr, als dass das vorhandene Geld, die Staatssubvention, in zwei Teile aufgetrennt werden soll. Der eine Teil, die "grosse" Förderung soll all jenen Filmemachern zukommen, die grosse Projekte realisieren wollen (man könnte "gross" hier auch schlicht mit teuer gleichsetzen). Der andere, kleinere Geldbetrag soll an die Kleinen, sprich Nachwuchs, gehen.

Als sich der Nachwuchs zum ersten Mal formulierte, geschah das in der "Broschüre für die Pressekonferenz in Solothurn" anlässlich der Filmtage 1984. Hier präsentierte sich zum ersten Mal aus dem Kreis der jüngeren Filmemacher "der Nachwuchs" (für den heute stellvertretend die "Interessengemeinschaft Nachwuchs" spricht). In einem der Texte schreibt Pius Morger: "Wir haben nicht den gleichen Ausgangspunkt. ... Wir fordern, dass wir unsere Filme machen können, frei von den Ideologien des alten neuen Schweizerfilms und wir passen auf, dass unsere Jugendfrische nicht aufgesogen wird..." Was die Ideologie der Finanzierung des Schweizerfilms anbelangt, so unterscheidet sich allerdings der Nachwuchs in nichts von der älteren Generation der Filmschaffenden. An der Ausgangssituation, wie sie sich im Jahre 1962 zeigte, hat sich bis zu den Forderungen des Nachwuchses im Jahre 1984 in Hinsicht auf die primäre Finanzierungsmethode nicht das geringste geändert: wie seit eh wird davon ausgegangen, dass es der Staat sei, der mit Subventionen den Film zu finanzieren habe, wenigstens zu einem Teil.

Die Forderungen, wie sie die Interessengemeinschaft Nachwuchs im Oktober 1984 in ihrem "Modell für eine Basisfilmförderung" veröffentlicht hat, hören sich im Wortlaut so an: "Ein hoher Anteil des Bundesgeldes ist fest für kleinere und/oder innovative Filme reserviert. Dieser Anteil muss von Spitzen- und Leistungskriterien unabhängig sein. Eine eigene Kommission bestimmt über die Verteilung der Mittel." Da heisst es doch, "frei von der Ideologie des alten neuen Schweizerfilms", aber gerade daran ändert die gedankliche Grundlage, auf der die Forderungen des Nachwuchses stehen, nicht einen einzigen Buchstaben. In der erwähnten Broschüre zur Pressekonferenz heisst es auch: "Wir fordern unsere Freiräume, wie sie die alten neuen Filmer hatten". Wenn schon in dem "frei von" nichts anderes auftaucht, als was Gewohnheit im Schweizer Filmschaffen geworden ist, dann wäre wenigstens für die Zukunft der jüngeren Filmemacher zu hoffen, dass es für sie auch ein "frei zu" als Impuls gibt. Doch davon ist nirgendwo ein ernsthafter Satz zu lesen. In ganz allgemeiner Weise werden im Papier der IG Nachwuchs Bemerkungen zu dem gemacht, was man eigentlich als schöpferischen Impuls im "konkreten Förderungskonzept" erwartet. Ganz trocken, als würden sie die "konkreten" Vorstellungen nur stören, stehen Begriffe im Raum wie: Vielfalt, Lebendigkeit, Breite, Kreativität oder "Die kleinen Filme sind wichtig, um Anstösse zu geben, Ideen zu formulieren und kulturellen Austausch zu provozieren.... Sie leisten einen nicht ersetzbaren Beitrag zur Lebendigkeit und Kontinuität des Filmschaffens." Von einem u n a b h ä n g i g e n F i l m s c h a f f e n, wie es beispielsweise in der ersten Nummer der FILMFRONT vor sieben Jahren von Ruedi Bind in enthusiastischer Weise skizziert worden ist, findet sich nirgendwo mehr ein Begriff davon. Weder in den Vorstellungen, noch in den willentlichen Absichten. Weder als Möglichkeit überhaupt, noch als Erinnerung in den Köpfen derjenigen, die damals sich für ein unabhängiges Filmschaffen (in der "Vereinigung für den unabhängigen Film") einsetzten und noch heute mit dabei sind, "die Weichen für den Nachwuchs zu stellen". Der Begriff Unabhängigkeit ist auf der Strecke geblieben und aus dem Vokabular getilgt. Die Rede ist bloss noch von Freiraum. Was Pius Morger über den etablierten Schweizer Film sagt, "weg ist die Frische, das Aufbrechen, das Ausprobieren", kann man vielleicht auch bald von dem "Beitrag zur Lebendigkeit" des Nachwuchses sagen. Wenn auch nicht mehr lebend, so doch nicht ganz tot. Die Forderungen des Nachwuchses zielen nur darauf ab, dass ihm ein "hoher Anteil", verlangt werden 40% des Produktionskredits aus der staatlichen Filmförderung, zufällt.

Auf was man sich einlässt, wenn man die alten Gewohnheiten nicht nur im Handeln, schlimmer noch, auch im Denken übernimmt, davon ist eigenartigerweise in den Gedanken der jungen Filmer keine Spur zu finden. Es scheint eine Wunschvorstellung vorzuherrschen, wonach man die alte Struktur der staatlichen Filmfinanzierung, nicht aber die damit verbundenen Konsequenzen, die in der gegenwärtigen Krise des etablierten Filmschaffens offen zutage getreten sind, übernehmen könne. Man glaubt sich frei von der Ideologie, aber man ist weit davon entfernt, etwas zu unternehmen, um von dem oberflächlichen Glauben zu einer wirklichkeitsgemässen Einstellung zu gelangen. Zwar wird von der IG Nachwuchs behauptet, man habe eine Gruppe gebildet, "welche die Situation junger Filmschaffender in diesem Land analysiert und

grundsätzliche Gedanken zu einer Neuorientierung der Filmförderung des Bundes und der übrigen Förderungsinstitute anstellt", aber in dem, was sie als ein "eigenes und selbständiges Modell erarbeitet" haben, kommen keine Gedanken zu einer Neuorientierung vor. Vielleicht hält man sich beim Nachwuchs an Brecht, der schreibt: "Denn die politische und jede andere Freiheit hängt ab von der Oekonomie". Vielleicht haben sie sich gesagt, reden wir zuerst einmal von unseren Angelegenheiten, von unserer Forderung nach ökonomischer Besserstellung (unserer Filmprojekte) und glauben wir daran, dass die Freiheit sich dann schon einstelle. Der Staat halte uns das Geld zur Verfügung und wir Filmer besorgen die Freiheit.

Doch ist nurmehr von Freiräumen, nicht von der Freiheit die Rede; sie erwarten den Freiraum freilich durch die Mithilfe des Staates, oder genauer, sie erwarten ihre Befreiung durch die tätige Unterstützung seitens der Staatsbeamten, der Kultur-Funktionäre und der Bürokraten. Mit den Worten der IG Nachwuchs: "Kommen wir zur Bedürftigkeit der Schweizer Filmkultur: Wir gehen von der These aus, dass eine Kultur nur dann lebendig ist, wenn die bestehende Kultur in Frage gestellt werden kann. Dies kann nur in einem Freiraum entstehen, wo der Druck eines 2-Millionen-Projekts nicht besteht."

In den Argumenten ist jedoch von einer In-Frage-Stellung der bestehenden Kultur, hier der kultivierten Praxis der Filmemacher, wenig bis gar nichts auffindbar. Es wird auch nicht vom Nachwuchs die Frage gestellt, die sich Thomas Maurer, der ehemalige Leiter des Dienstes Filmförderung beim Bundesamt für Kultur, gestellt hat. "Filmförderung: weshalb durch den Bund? Warum so und nicht anders? Weshalb dies, weshalb das?" Und sich ausmalen bei diesen "Fragen, die man sich stellen muss und denen man sich stellen muss" kann der Nachwuchs nicht, was der demissionierte Maurer nach einem Jahr Bürokratie im EDI skizziert: "Die Sektion Film als Mutterhenne des Schweizer Films - eine Greuelvorstellung für mich!" (Wäre das aber nicht gerade der rechte Ort, wo der Nachwuchs sich ausbrüten lassen könnte bis er reif ist, um in die Bratpfanne gehauen zu werden?) Versucht wird auch nicht bei den Filmemachern, was beim Nachdenken über die bisherigen Produktionsbedingungen, hier die Praxis der bestehenden Kultur, an Erkenntnissen gewonnen werden könnte, um tatsächlich eine Grundlage für eine Neuorientierung aufzufinden. Dies wird anderen überlassen, denn zu sehr ist man in Abhängigkeit von der herrschenden Kultur geraten (die, was den Film betrifft, wirklich die Kultur der Herrschenden ist). Die Filmemacher verdrängen aber lieber, was Thomas Maurer von sich als Leiter der Filmförderung verlangt: "Kritische und selbstkritische Ueberlegungen ständig im Hinterkopf zu behalten, damit nicht plötzlich als natürlich und unumstösslich erscheint, was nur jeweils mögliche praktische Antworten sind auf die Frage, die das (Film)Leben gestellt hat und stellt. Um nicht immobil zu werden, verschlossen gegenüber Neuem, um sich nicht letztlich dabei ertappen zu müssen, wie man, nur noch sich selbst schützend und bewahrend, sich umgibt mit einem Panzer aus Bürokratie und Administration."

Wenn der Panzer des Staatsbeamten die Bürokratie ist, dann entspricht

dem Panzer des staatlich geförderten Filmers der Egoismus zur Bewahrung seines Gewerbes und zum Schutz seiner individuellen Existenz. Man wird mir gewiss mit höchster Empörung entgegenhalten, die Filmschaffenden hätten sich mehrheitlich nur abgerackert und ein Minimum an Rückflüssen aus ihrer Schufferei für eine bescheidene Existenz erhalten. Der Einwand lässt sich leicht entkräften, wenn wir einen Blick auf die Wirklichkeit werfen. Der Nachwuchs fordert nicht, dass der Staat seine Subventionen eigens für den Filmnachwuchs erhöht, er fordert bloss, dass die arrivierten Filmemacher nicht alles erhalten sollen, "die einen allzugrossen Anteil der kleinen Summe der Filmförderung auffressen". Was der Nachwuchs tut, lässt sich als Bild eines Futternapfes vorstellen, der zu klein geworden ist für die zahlreicher gewordenen Hungrigen, die sich um die Futterstelle balgen. Der Nachwuchs kommentiert diese Illustration selber mit den Worten "Was uns aber an dieser Vision schaudern lässt, ist der Trend zur Eliminierung der Vielfalt ... zur Desillusionisierung der Habenichtse." (Sic!) Er zieht reflexartig, aus der Position des Schwächeren heraus, die Grenze: "Filmschaffende, die regelmässig gefördert worden sind, sind kein Nachwuchs." Und von dem Kuchen soll nun endlich auch was an die Kleinen abfallen. Dass sie den Grossen, den Etablierten, nicht in die Knochen treten, um an den Futternapf zu kommen, hat taktische Gründe. Die Filmemacher sind untereinander abhängig vom Umgang mit einer komplexen Situation. "Jeder, der vom Bund oder/und der SRG Produktionsmittel erhält, nimmt einem anderen die Chance, seinen Film verwirklichen zu können. Der gnadenlose Konkurrenzkampf fördert nicht die Qualität der Filme, sondern verständlicherweise Neid, Aggressionen und Verbitterung derjenigen, die leer ausgehen. Daraus entsteht ein Klima, das ich als Spaltpilz/Syndrom bezeichnen würde ... Jeder ist mit dem eigenen Ueberlebenskampf beschäftigt." (Kurt Gloor, Informationen, 1982)

"Der Kampf um den Platz an der Sonne wird immer unerbittlicher werden, solange das durch die jetzigen Prioritäten der Filmförderung verstärkte Konkurrenzsystem andauert." (Janett Georg, Informationen, 1977)

Die Forderungen des Nachwuchses nach prozentual geregelter Teilhabe an der zur Verteilung gelangenden Geldsumme werden auch die Konkurrenzsituation verschärfen. Es stehen sich nun nicht allein die Filmemacher als Konkurrenten untereinander und als Bittsteller gemeinsam dem Staat gegenüber, sondern als Kategorie stehen sich auch je zwei verschiedene Gruppierungen als Konkurrenten gegenüber. Hier die erfolgreichen, ebenso öffentlich wie von den Funktionären als kreditwürdig anerkannten Filmemacher, dort der übrige Rest von Filmern, die sich anstrengen müssen, zuerst einmal die von den Bürokraten, Experten und Kulturfunktionären errichteten Schranken zu überwinden, damit sie in jene Umlaufbahn vorstossen können, die für die Fleisigsten offengehalten wird.

Der Nachwuchs handelt ganz aus dem Willen heraus, sich als Kategorie etablieren zu können, oder weniger abstrakt: auch die jungen Filmemacher haben die Absicht und den Willen, sich zu etablieren. Dafür haben sie sich zu einer Partei zusammengeschlossen. Der Weg, den sie

gehen, unterscheidet sich in nichts von den alten Methoden, die, wie sich herausgestellt hat, untauglich, widersinnig für das Vorwärtkommen der Filmproduktion sind. Mögen noch so viele Filme entstanden sein, die dank dem ehemals günstigen Subventionsklima auch qualitativ hervorragend waren, so schlägt doch jetzt zurück, was als Ideologie dem praktizierten System innewohnt. Wenn der Nachwuchs die ausgetretenen Pfade für sein Fortschreiten benutzen will, muss er darauf gefasst sein, innert kurzer Zeit in einer Sackgasse aufgehalten zu werden. Die Gedanken, die er zu einer Neuorientierung der Filmförderung gemacht hat, sind bloss Gedanken über finanzielle Transaktionen. Darüber, wie man an das vorhandene Geld herankommt, wie man die bestehenden Anforderungen zurechtstutzen kann, um etwas leichter in den Genuss der Staatshilfe zu gelangen. Gedanken darüber, welche Strategie erforderlich ist, welche Politik, um potentielle Gegner auf dem Weg zur eigenen Istallierung mit jenen Kniffen und Schachzügen abzuschlagen, wie sie in der Politik gehandhabt werden. "Bisherige Beobachtungen und Erfahrungen stimmen mich hier skeptisch: Wer Geld will, so könnte verkürzt resümiert werden, ist bereit, jede Bedingung einzugehen." (Thomas Maurer). Dem kann hinzugefügt werden, was Gustav Landauer auf die knappste Weise 1913 so formulierte: "Wer vom Staat isst, stirbt daran; Staat ist etwas, das wir tun oder lassen; und wer Staat tut, lässt Sozialismus und umgekehrt."

Wie man nach dem Staat gerufen hat, das belegt hier ein Beispiel, welches für viele andere Filmemacher ebenso (oder etwas weniger) zutreffend ist. Auf die Frage von Bruno Jaeggi, warum die Filmkultur nicht durch den Staat lebensfähig gemacht wurde, antwortete Michel Soutter: "Warum tut in der Schweiz der Staat nichts? Warum? Das ist die Frage, und hier hört einfach alles auf, steht alles still: Warum tut der Staat nichts? Wir haben das Maximum getan! Denn wenn der Staat sich der Aufgabe eines echten, kulturellen Filmschaffens nicht annimmt - wer soll es dann an seiner Stelle tun? Von da an ist jeder unerbittlich auf sich gestellt, und jeder ist allein." (BaZ, 21.12.77)

Ich führe dieses Zitat nicht an, um einen einzelnen blosszustellen in einer Aussage, die vor bald zehn Jahren eine persönliche Enttäuschung mit diesen Worten zum Ausdruck brachte. Ich benutze es hier, weil sich darin eine Haltung erkennen lässt, welche durchaus verallgemeinert werden darf, die symptomatisch ist für das schweizerische Filmschaffen.

Sieben Jahre später wird in den Beatenberg-Thesen konstatiert: "In der Filmproduktion hat die staatliche Förderung Abhängigkeiten geschaffen und die Eigenverantwortung zu wenig stimuliert. Es hat sich eine Subventionsmentalität herausgebildet: Primäres Ziel ist nicht das Produkt, sondern die Erlangung von Bundesmitteln."

Es ist bis anhin nie wirklich der Versuch unternommen worden, der Anhänglichkeit der Filmemacher zum Staat kritisch auf die Spur zu kommen. Sie sind hoffnungslose Anhänger des Staates, wenn es ihre ureigenen Interessen betrifft. Die Filmemacher sind hoffnungslose Anhänger des Staates, weil sie nur kraft der Staatlichkeit existieren konnten und können. Diese (mehr als nur funktionelle) Abhängigkeit

lässt sich in Franken und Prozentsätzen berechnen. Der Wunsch der Filmemacher, einen mächtigen Geldgeber, eine reiche Geldquelle für ihre Ideen und Filmprojekte zu finden, war ungleich stärker als der Wunsch, das Filmschaffen von den Zwängen zu befreien, die diesem und damit auch dem einzelnen Beteiligten von aussen aufgedrückt sind. Die meisten Filmemacher haben ihren bevorzugten Geldgeber im Staat gefunden. Damit haben sie zwar Zugang zu einer Möglichkeit der Produktionsfinanzierung, verloren haben sie auf diesem Weg zu dieser kleinen Oase oder Wasserstelle aber dasjenige, was die geistige oder kulturelle Tat für den Menschen bedeutungsvoll und fruchtbar macht, die Freiheit. Die Freiheit des einen kann aber nicht ohne die Freiheit des andern gedeihen. Es wäre allerdings lebensfremd, vom Filmemacher mehr zu verlangen als wozu er fähig ist. Nicht zu erwarten ist die Entscheidung: entweder für oder gegen die Freiheit, oder: entweder tut man Staat oder man lässt es. Verlangt werden soll nur, dass das Bestmögliche zustande komme.

Voraussetzung, damit das Bestmögliche geschehen kann, ist, dass man die Dinge unbefangen betrachtet und danach strebt, nicht ihren äusserlichen Wirkungen, sondern dem gedanklichen Keim der wirkenden Tatsachen auf den Grund zu kommen. Erst dann können die Tatsachen bewusst gelenkt werden. Aber unter den Filmschaffenden hat man sich grösstenteils mit den Tatsachen wenn nicht abgefunden, so doch eingerichtet. Man hat sich in die Einrichtungen so eingelebt, dass man aus ihnen heraus sich Ansichten gebildet hat über dasjenige, was von ihnen zu erhalten, was zu verändern ist. Man hat sich dabei die Gedanken nach den Tatsachen eingerichtet, die doch der Gedanke beherrschen soll. Wie aber können wir zu einem den Tatsachen gewachsenen Urteil gelangen, wenn nicht anders als durch eine innere Unbefangenheit. Sie gestattet erst, dass das Denken sich frei betätigen kann und aus dieser Selbstbestimmung heraus den wirkenden Ideen entgegentritt. Denn wenn der Mensch immer ständig den äusseren Verhältnissen nachlaufen muss, dann ist er frei für die Verhältnisse, aber er ist nicht f ü r s i c h frei.

Verstehen lassen sich so die Zweifel von Michel Soutter: "Aber vielleicht hatten wir, als alles in Bewegung war, mehr dafür kämpfen müssen, dass wir vom Staat eine echte Grundlage und echte Arbeitsmöglichkeiten in der Schweiz erhalten. Aber wir waren überfordert." Natürlich muss man verzweifeln, wenn man in den Verhältnissen so g e f a n g e n ist, dass das Bewusstsein derart an sie gefesselt ist und sich das Denken nicht mehr über die Verhältnisse erheben kann.

Es verhält sich dann wirklich so, wie das Marx abgeleitet hat aus den wirtschaftlichen Verhältnissen: Nicht das Bewusstsein bestimmt das Leben, sondern das Leben bestimmt das Bewusstsein. Doch hat es nicht so sehr eine Bedeutung, wenn solche Gedanken in einem Kopfe leben und verwirklicht werden, sondern dass das, was verwirklicht ist, in den Gedanken sich auslebt. Heute leben die Menschen allerdings in einer Wirklichkeit, die unverändert so weiterfunktionieren will ohne dem gewachsen sein zu können, was in ihr entstanden ist. Doch stellt sich nicht nur das Entstandene dem Menschen in den Weg, es stemmt sich hemmend auch das lebensfremd gewordene Bewusstsein dem Werdenden

entgegen. Das Denken und Empfinden und damit das Wollen des Menschen stösst im Untergrund in eine andere Richtung und nur an der Oberfläche verhält es sich halbwegs konform zur alltäglichen "Ordnung", die bei vorurteilsloser Betrachtung chaotisch, gewalttätig und lebensfeindlich geworden ist. Dass das, was in den Einrichtungen, in den gesellschaftlichen Verhältnissen verwirklicht ist, sich in den Gedanken auslebt, das ist das, was verstanden werden muss.

Auch bei den Filmemachern ist das aus ihrem Denken und Fühlen heraustretende Wollen mit den Tatsachen uneins, es stösst sich an allen Ecken und Enden. Aber in ihren Gedanken lebt sich der Staat aus, es lebt sich in ihren Gedanken der Materialismus aus, wie er in den kapitalistischen Wirtschaftsverhältnissen herrscht. Es lebt die überkommene Anschauung fort, dass der Staat die Erziehung der Menschen zu besorgen habe und die Wissenschaften von den Staatsbeamten gepflegt und durch die Politiker kontrolliert werden müsse. Und im übrigen gehöre der Mensch, nachdem er von den Beamten nach den staatlichen Bedürfnissen gebildet worden ist, als arbeitender Mensch der Wirtschaftsordnung an, in welcher seine Arbeit wie eine Ware gehandelt wird und der Rest der Menschenwürde in den wirtschaftlichen Prozessen förmlich aufgehen muss.

Das alles lebt fort in den Gedanken, in den Anschauungen, als Selbstverständlichkeit, als konkrete, gelebte Gewohnheit. Die Filme der Filmemacher zeigen aber gerade, wie diese alltäglichen Gewohnheiten die Menschen in die unerträglichsten, unwürdigsten Zustände zwingt. Das schweizerische Filmschaffen ist geradezu grossgeworden in und mit der Beschäftigung mit dem Elend der modernen Gesellschaft. Es wurde nicht allein eine kritische, dokumentierende oder aufklärende Arbeit geleistet (aus mitfühlendem Idealismus heraus), es ist auch immer ein kraftvoller Impuls lebendig gewesen (und wird gewiss lebendig bleiben), die sozialen Verhältnisse tätig mitzugestalten.

Aber wir befinden uns in einer Zeit, wo in ein entscheidendes Stadium eingetreten ist, was, seit dem letzten Jahrhundert sich vorbereitend, in die Entwicklung der Menschheit hereinwirkt: "Jetzt wird zum tragischen Schicksal, dass den gewordenen Tatsachen sich die Gedanken nicht gewachsen zeigen, die im Werden dieser Tatsachen entstanden sind." (Rudolf Steiner, 1919). Damit sind alle herausgefordert, auch die Filmemacher sind aufgerufen, die Dinge so zu nehmen, wie sie gesehen werden können. Jetzt ist jeder in seinen ganzen seelischen und geistigen Fähigkeiten von den Tatsachen herausgefordert. Jetzt kann das Geistes- und Kulturleben nicht weiterhin etwas sein, dem ein Freiraum oder eine Freiheitsoase im "Ueberbau" eingerichtet werden soll (oder im übrigen und sowieso sich nur als Ideologie verhalten soll). Jetzt strebt der Mensch dahin, sich geistig und seelisch frei zu machen, in den tiefsten seelischen Bedürfnissen will er einen menschenwürdigen Zustand erreichen, wo er seine ganze Individualität entfalten und schöpferisch, d.h. sozial werden kann. Aus der errungenen individuellen Freiheit heraus lässt sich das Geistige pflanzen, welches die Kraft besitzt, die Menschen zu befähigen, die Verhältnisse so einzurichten, wie es das Leben fordert.

Utopische Pläne erübrigen sich, weder Enttäuschung noch Hoffnung ist am Platze. Wir können verzagt und halbherzig weitermachen, über Unzulänglichkeiten klagen: "Es ist schon ungeheuer hart und grausam, sich vorzustellen, dass die ganze Arbeit, die wir seit Jahren geleistet haben, nichts Konstruktives erwirkt hat, erwirken konnte: dass sie zu keiner finanziellen, organisatorischen und kulturellen Grundlage geführt hat, die ermöglicht hätte, dass wir als Cineasten weiterhin hier leben können..." (Michel Soutter, BaZ 21.12.77) Wir können richtige "Gedanken" haben, theoretisch oder ganz abstrakt die Situation überblicken und doch die Erkenntnis völlig stumpf bleiben lassen, indem wir uns nicht danach richten:

"Solange man immer wieder unter den gleichen objektiven Bedingungen arbeitet, reproduziert man auch immer wieder seine eigenen Voraussetzungen." (Richard Dindo, 1977). Oder wir können, wenn die politische Lage einem wieder zu einer politischen Haltung bringt, politisch werden: "Der politisch gemachte Film wird zum Element im Prozess der Bewusstseinsbildung und bringt auf dieser Ebene seinen Beitrag zum Kampf für die Veränderung der politischen Verhältnisse. Für politische Interventionsfilme im jetzigen verschärften Klima Bundesgelder zu fordern, ist notwendig, aber illusorisch. Notwendig, weil der Anspruch auf Bundesgelder (Steuer Gelder) legitim ist und illusorisch, weil nichtkonforme Filme schon seit einiger Zeit nicht mehr gefördert werden. ... Seit der Verweigerung der Prämie für den Landesverräter-Film weiss man, dass es nicht mehr um die Qualität, sondern um den politischen Auftrag eines Filmes geht (wer entscheidet schon gegen die eigenen Interessen?) ... Der Kampf ums Geld muss an allen Fronten geführt werden." (Marianne Fehr/Rahel Zschokke, 1977). Oder wir landen wieder da, wo wir schon einmal gestanden haben und wo "schlicht auch gar keine Lust da (ist), am Bestehenden zu rütteln oder rütteln zu lassen, vor allem nicht von Neulingen."

wird fortgesetzt . . .

(Treatment von Ruedi Bind, nach der Vorlage von Ewald Billerbecks Messebericht zur photokina 84 in Köln in der Basler Zeitung vom 24.10.84)

S H O W T I M E

vervielfältigt

Die Elektronik ist zum Stiefvater der schnellen Vervielfältigung geworden. Die Originale werden in der Gesellschaft der Automaten zu Waisen.

Szene 1: 'Bleicher Mond an der Wand'

Der Raum ist in Neonrot getaucht, ein Scheinwerfer wirft einen bleichen Mond an die Wand und am Schaltpult fabriziert sich ein Raumsound, in den eine Computerstimme blechern englische Slogans für Rank Strand schnattert. Pantomimisch tapsen zwei Schauspieler, gesichtslose Roboter im Astronautenanzug, mit Automatenbewegungen durch die technische Landschaft. Applaus, Applaus. Thank you for coming.

Szene 2: 'Bunt glitzernder Schein'

In der Projektion: Sämtliche Klischees modernen Lebensstils auf unzähligen Monitoren zusammengepfercht, gleichzeitig vervielfältigt und in den schönsten Farben. Kodakblau wie der Himmel über Florida, kodakbraun wie das Fudi der Strandschönen im Kodakrot des Badehöschens, kodakgrün wie der Dschungel am Amazonas, kodakweiss wie die Zähne der Filmdiva. Und dann nochmals alle Farben zusammen auf dem Segel des Windsurfers, der aus der silbernen Gischt im Gegenlicht in die goldenen Strahlen der Sonne abhebt. Dazwischen werden ohne Anlass farbige Lichtpakete aus der Laserkanone geschossen. It's fun, it's Kodak, it's America. Applaus. Die benommenen Gesichter starren nach der Show blinzelnd in den technischen Himmel.

Szene 3: 'Ein Apparat zeigt was er kann'

Scharen von rot uniformierten Herren erklären die uniform rot gestylten Apparate; rot uniformierte Hostessen lächeln in die Kameras knipswütiger Photographen. Aus dem Minilabor taucht wenige Minuten nach dem Knipsen das fertige Farbphoto, aus dem Jumbo kommt nach wenigen Minuten das grosse Farbposter vom Farbphoto, im Nu entsteht von jeder Farbvorlage die Kopie als Farbphoto in Hochglanz.

a u t o m a t i s c h

Durch die technisch erstarrte Landschaft huschend, steht der Betrachter im anhaltend gleichen Gefühl still, dies alles irgendwie schon einmal gesehen zu haben. Ist es, weil alle immer zur gleichen Verpackung greifen? Ist es, weil so dicht gedrängte Illusionen zur Realität gemacht werden und darum langweilen? Erstaunt blickt er in diese Welt des elektronisch Kompakten, ständig sieht er anderes, aber nicht ständig Neues.

Szene 4: 'Die Auslage der sich selbst ausstellenden Automaten'

Alle sind leicht, einfach, spottbillig, sie sind dienstbar und lassen sich von jedermann bedienen; in ihnen perfektioniert sich der Automatismus, sie sind selbst wieder von Automaten fabriziert. Kopakkameras transportieren den Film direkt bis zum ersten Bildfeld, automatisch; sie spulen den Film motorisch zurück, automatisch; sie stellen die Schärfe durch Infrarotentfernungsmessung ein, automatisch; sie steuern die Belichtung, automatisch; sie lösen selbst den Elektronenblitz aus, sobald es die Lichtverhältnisse erfordern, automatisch; sie stellen sich auf die Filmempfindlichkeit ein, automatisch; wenn trotz allem Automatismus noch etwas schief gegangen ist mit dem Photo, dann wird am Schluss im Rasterverfahren aus dem verwackelten ein gestochen scharfes Bild gemacht, automatisch.

Szene 5: 'Selbstbedienung der Trickkiste'

Sonderangebote für Schüler, Studenten und Rentner: das Trickmischpult für das Videoheimgerät, Videographieren noch einfacher gemacht, die elektronische Bildübertragung über alle Distanzen, statt Film Disketten, Photo plus Video im Multipack, die High-Speed-Kamera für 1000 Bilder pro Sekunde, thermographische Bilder durch Infrarotkameras, um schlecht isolierte Häuser und kranke Wälder zu durchleuchten, Registrierkameras mit eingblendeter Tatzeit.

Szene 6: 'Alles drängt sich in die Fläche der Stellwände'

Der Betrachter entdeckt für kurz und wie aus einer anderen Welt im Sprühbrunnen zwischen Hell und Dunkel die entstehenden Farben des Regenbogens. Die ruhige Betrachtung wird jäh unterbrochen durch die nächste Bilderflutshow im Stakkato, wo sich die perfekten Abbilder der Apparatewirklichkeit mit den Traumbildern und den kurz aufblitzenden Erinnerungen an einen Traum vermischen, dass man nicht mehr weiss, wo man steht und wo man geht.

a b g e s c h a f f t

Es ist der Mythos vom Menschen innerhalb des Mediengeschehens. In mehreren Bildern agieren die Personen auf einer Bühne, die zunehmend

von den Geräten besetzt wird.

Szene 7: 'Ich betaste mich vergebens die Wunde zu entdecken'(*)

Alltägliche Gegenstände tauchen wie Erinnerungen auf. Was über die Medien (Bild und Ton) vermittelt wird, war zuvor (oder ist gleichzeitig) in anderer Form auf der Bühne direkt zu verfolgen. Es werden keine Ton- bzw. Bildkonserven mitgebracht. Alles spielt sich am Ort ab, wird on stage montiert, gemischt, vervielfältigt. Es ist ein Spiel von Menschen und Geräten. Die eigentliche Installation und Bedienung der audiovisuellen Geräte wird integraler Teil des Bühnengeschehens, aus dem der Mensch gegen den Schluss ganz verschwindet. Zwischen die leibhaftig anwesenden und handelnden Menschen und die Anwesenheit der technischen Aufnahme- und Wiedergabegeräte schiebt sich die Wirklichkeit der Medien. Im Netz der kalt gewordenen Gegenstände in der vom Menschen mitgeschaffenen Welt sucht dieser einen Zugang in die Nähe der Dinge wie zu sich selbst. Ueber der Asche der erloschenen Fähigkeiten türmt sich eine zum Raum und zur Projektion erstarrte Installation, aus der der einzelne Mensch hinweggeführt, zunächst nur noch als Zuschauer davor steht und zuletzt als seelen- und geistverlassener Leichnam aus einer zu Einzelteilen plastifizierten Welt ausgestossen wird.

P e r s o n e n

Hauptperson: Léon, der einsame Betrachter.

Agierende Statisten: Verkäufer, Kunden, Besucher, Vertreter, Demonstranten, Handwerker, Techniker, Assistenten, Hilfsarbeiter, usw.

(*) Szene 7 wurde als Coproduktion (und in gemeinsam erarbeitetem Drehbuch) von Ruedi Bind, Claude Gacon, Arc Trionfini in einem ersten Versuch im Belluard Fribourg in der Nacht vom 28. auf den 29. Juni 84 uraufgeführt, zusammen mit Cornelia Maria Aebi, Marene und Christian Schaffner-Schmitt-Löffler und Stefan Schwittert.

e i n h o r n

Seit Februar 1984 gibt es an der Bachlettenstrasse 8 in Basel einen Ort für zeitgenössisches Medienschaffen. Träger ist die "e i n h o r n kunst & video ag", die von Anna Wadström, Marco Ermacora und Peter Felippi initiiert wurde.

Das e i n h o r n - Haus hat folgendes Angebot: Videostudio (Produktion), Workshop- und Vorführraum (Filme Super 8 und 16mm), Videoprojektionsraum, Aufenthaltsraum mit Kaffee-Ecke, Buch- und Plattenladen, Videothek. Daneben sorgt der "e i n h o r n video- und veranstaltungsclub" für Veranstaltungen mit Film, Video und Live-Darbietungen. Die Statuten des Vereins bestimmen die Zielsetzung: "Zweck des Vereins ist die Vermittlung und Förderung der zeitgenössischen Kunst, hauptsächlich auf den Gebieten des Medienschaffens (Video, Film, Musik und Literatur), sowie Anregungen zu geben. Der Verein sucht diesen Zweck durch Veranstaltungen, Vorführungen, Lesungen und gesellige Anlässe zu erfüllen."

Das Gespräch, das die FILMFRONT mit Anna Wadström und Marco Ermacora am 27. November 1984 im e i n h o r n führte, ist der Versuch einer Standortbestimmung nach diesem ersten halben Jahr (siehe auch: "e i n h o r n - Haus in Basel" von Pierre Chiquet in Filmfront Nr. 25 / 1984).

Das Gespräch für die FILMFRONT führte Ulrich Georg Meyer.

Anna:

Der Verein wurde gegründet, um bei der Wahl der Produktionen unabhängig zu sein, also finanziell unabhängig veranstalten zu können. Ich habe mir eigentlich mehr "heisse Sachen" vorgestellt. Aber die Frage ist: wo finden wir die? Es braucht sehr viel Zeit und Arbeit, um diese Sachen aufzuspüren, z. Bsp. all die Musik-Videos, die mich sehr interessieren. In letzter Zeit ist der Schwerpunkt bei uns auf Live-Produktionen gelegt.

Filmfront:

Ein Ziel des Vereins ist es also, diese Veranstaltungen zu organisieren, diese dann aber auch durch den Verein tragen zu lassen.

Anna:

Genau. Aber das geht überhaupt noch nicht. Absicht des Vereins, also vom e i n h o r n - club ist auch, dass Darbietungen bezahlt werden.

Es ist gemeint, dass Künstler nicht nur einen Abspielort erhalten, sondern dass sie auch bezahlt werden. Wir haben bis jetzt alle Leute, die bei uns aufgetreten sind oder ihre Sachen gezeigt haben, entschädigt. Aber das übersteigt die Möglichkeiten des Vereins. Deshalb haben wir nun ein Gesuch um Unterstützung an Basel-Stadt gerichtet. Zur Programmgestaltung: es hat sehr viele Leute, die zu uns kommen und ihre Filme, Produktionen, Kunstwerke zeigen wollen. Das ist sehr gut. Wir möchten es aber auch weiterhin so halten, dass wir die Programmation "bündeln", monatsweise konzentrieren. Dann können die Leute auch sagen, das ist ein Monat für mich - oder eben nicht. Wir wollen klare Wechsel drin haben. Durch fehlendes Geld können wir vielleicht nicht ganz so viel machen wie wir eigentlich möchten, aber wir haben doch bis jetzt praktisch jede Woche etwas durchgeführt.

Filmfront:

Was kommen für Leute zu euch?

Anna:

Du meinst das Publikum?

Filmfront:

Nein, Leute die ihre Produktionen zeigen wollen?

Anna:

Sehr verschieden. Natürlich hauptsächlich Leute von hier. Es kommen auch Leute, die von Leuten wissen, die etwas hätten. Meist vage Sachen. Oft ist es zuerst nur ein Sondieren, ein Abklären (Ausstellungen). Manchmal hat es halt auch solche, die nur ausnützen wollen.

Marco:

Der Verein will ein offenes Forum sein - aber da finde ich, dass eigentlich sehr wenig von Seiten der Künstler und Produzenten zurückgekommen ist, sehr wenig Bereitschaft, diese Sachen zu zeigen. Ich denke da konkret an den Film. Ich hatte mir vorgestellt, dass diese Gelegenheit viel mehr benutzt würde, dass man vorbeikommt und seine Filme zeigt, oder mit uns über eine Programmation dieser Filme spricht. Von uns war auch der Freitagabend als Vereins-Abend geplant, wo man spontan über seine Projekte sprechen könnte, seine Werke einem kleineren Kreis zeigen kann etc. Vielleicht war das zu wenig bekannt gemacht worden oder vielleicht ist man halt noch zu skeptisch diesem Vorführort gegenüber.

Anna:

Viele Leute machen zwar ihre Filme, aber sie möchten sie nicht zeigen. Viele Basler Filmemacher wissen nämlich ganz genau, dass sie hier eine Abspielmöglichkeit hätten. Wir haben sie zum Teil auch angefragt. Die Antworten: kein neuer Film vorhanden, die Kopie ist gerade nicht zur Verfügung undsoweiter... Ich glaube nicht sosehr, dass sie kein Vertrauen in den Vorführort haben als dass sie vielmehr ihre Filme ganz einfach nicht zeigen wollen.

Marco:

Aber warum denn? Gibt's da eine Antwort?

Anna:
Ich glaube, es ist die Hemmschwelle dem Publikum gegenüber.
Das e i n h o r n spielt dabei nicht so eine wichtige Rolle.

Filmfront:
Also die Angst vor dem Urteil?

Anna:
Ja, ich glaube schon.

Filmfront:
Warum ist es dann in der Kaserne möglich?

Anna:
Es ist auch dort schwer, die Leute zusammenzubringen.

Marco:
Oder will man als Filmer sicher sein, ein bestimmtes Publikum für sich zu haben, ein Insider-Publikum? Bei uns hier ist die Gefahr grösser, dass die Filme an ein breiteres Publikum kommen könnten.

Filmfront:
Das glaube ich auch. Jede Veranstaltung, gerade in unseren Grössenordnungen, zieht ihren "Kreis" an, und das wird dann halt schon gegeneinander ausgespielt. Hier im e i n h o r n sind nicht nur Filmleute, sondern das Publikum ist sehr durchmischt, Tanz, Hör-Kunst, Musik etc. Oder ist es einfach die allgemeine Müdigkeit und der fehlende Elan? Weil man halt weiss, dass die Reaktionen ausbleiben. Es ist auch in Solothurn flau!

Marco:
Aber ist der Rückzug denn ein Mittel dagegen?

Filmfront:
Es gibt halt Leute, die durch die Flauheit müde gemacht werden. Aber dann gibt es in Basel z. Bsp. auch die Dellers, die lassen sich durch diese Flaute nicht aufhalten, sondern deren Motor läuft von selber und dadurch fühlen sich dann andere wiederum brüskiert.

Marco:
Wir haben lanciert, dass einige Filme von Baslern auf Video überspielt wurden und dadurch eine neue Art der Verbreitung erfahren. Diese Filme stehen nun in der Videothek hier bei uns. Also ein neuer Weg zum Vorstoss ins Private. Ich bin sehr bereit, auf diese Art mit weiteren Filmemachern zusammenzuarbeiten und möchte das als ganz konkreten Vorschlag an die Basler Filmemacher verstanden wissen. Ich bin mir natürlich bewusst, dass nicht jeder bereit ist, seinen Film auf einen andern Träger, eben Video, zu übertragen.

Filmfront:
Waren das 16 mm - Filme?

Marco:
16 mm und Super 8. Aber noch etwas anderes spielt bei meinen Ueberlegungen mit. Ich persönlich kann es mir zum Beispiel nicht mehr leisten, von meinen 16 mm- Filmen Kopien ziehen zu lassen. Ich weiss auch von Super 8 Filmern, die kein Geld für Kopien haben und ihr Original vorführen müssen. Ich finde nun, dass Video eine billige und praktische Kopie-Möglichkeit wäre. Es ist unbestritten, dass ein optischer Qualitätsverlust hingenommen werden muss - aber die Idee des Films, der Gehalt, gehen dadurch ja nicht unbedingt verloren und können auch so das Publikum erreichen.

Anna:
Noch einmal zurück zum e i n h o r n als Abspielort. Man muss sehen, dass der Ort sehr klein ist. In der Kaserne kannst du 100 bis 200 Leute hereinlassen, hier max. 50. Das ergibt andere Relationen. Das bringt es auch mit sich, dass du Filme anders anschaust, anders zu ihnen in Beziehung trittst.

Filmfront:
Die Angst kommt vielleicht auch daher, dass es hier viel intimer zugeht, die Konfrontation ist direkter, der Künstler setzt sich mehr aus. Ich selber glaube, die Zuschauer haben ein Recht darauf, dem Filmemacher Fragen zu stellen und nicht allein gelassen zu werden. Noch einmal zurück zum Verein: man sieht, dass sich in letzter Zeit die Schwerpunkte auf Tanz verlagert haben.

Anna:
Es ist ein sehr grosses Interesse dafür da. Der Tanz ist halt gegenwärtig überall stark präsent.

Filmfront:
Und der Film stirbt...

Marco:
Nicht der Film - die Filmemacher!

Anna:
Der Film stirbt nicht. Deshalb haben wir auch in unseren Tanz-Programmblocken Film und Video integriert. Ich finde das wichtig, dass immer wieder verschiedene Medien zusammen kommen. So ist eigentlich unsere ganze Arbeit hier. Wir wollen nicht einseitig sein. Das ist vielleicht ungewohnt, diese Durchmischung, das Unterlaufen der "Schublädchen". Uebrigens zeigen wir im Januar wieder Video: der erste deutsche Videopreis mit etwa 18 Bändern. Im Februar dann wieder Film.

Marco:
Meine Frage an die Filmer, aber auch an mich selber: ob man sich nicht zu lange zurückgezogen hat und sich dadurch zu wenig mit den neuen Medien und ihren Formen auseinandergesetzt hat, und deshalb mit traditionellen Darbietungs- und Verarbeitungsformen nicht mehr "aktuell" ist. Sollte man nicht gewisse Dinge zu überdenken beginnen? Tradition des Films als Kino ist ja etwas, das viele Filmer angestrebt

haben. Ich bin überzeugt, dass es andere Formen der Vorführung gibt, in kleinerem Kreis, und dass auch immer mehr Möglichkeiten dazu da sind, den Schmalfilm demokratisch zu verwenden und an ein breiteres Publikum zu gelangen. Ich meine ebenfalls die Verwendung von andern Trägern (Video) für den Schmalfilm oder die Integration anderer Medien.

Anna:

Wir wollen nach wie vor Filme aus der Region zeigen. Ich glaube, dass es eine gewisse Zeit braucht, bis man sich aneinander gewöhnt hat. Ich finde es wichtig, dass man nicht nur produziert, sondern auch ein Publikum dafür finden kann und von diesem ein Feedback bekommt. Das finde ich sehr wichtig. Auch dass sich das Publikum äussern kann. Vieles im Kulturbetrieb ist festgefahren und nur noch Konsumation. Das e i n h o r n will ein Platz für Experimente sein. Es will diese Konventionen aufbrechen.

Filmfront:

Im e i n h o r n - Haus hat es im weitem einen Buch- und Plattenladen, ferner eine Videothek.

Anna:

Wir haben vom Umsatz und Interesse her sehr schnell eine gewisse Stabilität gewonnen. Das hat sich wenig geändert. Die Auswahl der Bücher soll möglichst produktionsnahe sein, also keine Sekundärliteratur. Das ist unsere Richtlinie. Bei den Platten ist es in erster Linie die experimentelle Musik. In der Videothek hat es vorallem den künstlerisch wertvollen Film. Es hat auch einige Musik-Videos. Gerade hier können wir noch viel mehr machen, auch mit Künstler-Porträts. Das aber braucht auch zuerst seinen Markt.

Filmfront:

Kannst du die Schwerpunkte des Buchladens noch etwas genauer angeben?

Anna:

Zeitgenössische Schweizer Autoren (weniger Klassiker), Künstlerbücher in kleinen Auflagen (Zeichnungen, Tagebücher, Schriften, Photobücher, Collagen), Bücher über Film, Video, Photo, Musik, Tanz. Daneben führen wir natürlich auch jede Bestellung aus. Und was wir noch machen, das ist die Beschaffung von Bildplatten. Da leisten wir viel Informationsarbeit.

Marco:

Ein wichtiger Schwerpunkt ist unser Medien-Verlag. Das sind Sachen, die wir selber herausgeben. Da wären zu erwähnen: das Band mit Christine Brodbeck, die Audio-Kassette mit Frederico Winkler, eine Postkarten-Serie und eine Konzertaufnahme anlässlich einer Veranstaltung im e i n h o r n . Wir sind sehr zufrieden mit dieser Art der Produktion und möchten das gerne weiterführen.

Filmfront:

Wenn jetzt jemand kommt und will ein Buch machen, wäre das

möglich?

Marco:

Durchaus. Wir haben auch schon Projekte besprochen.

Filmfront:

Das betont ihr ja immer wieder: dass ihr Leuten helfen wollt zu produzieren, sei das mit Beratung, oder organisatorisch, oder mit Hilfe eurer Infrastruktur.

Marco:

Es gab vielleicht hin und wieder Leute, die dann das Ganze auch ausnützen wollten. Ich bin überzeugt davon, dass man begreift, dass irgendwelche Informationen oder Dienstleistungen unsererseits kompensiert werden müssen, aber, und das ist mir sehr wichtig, durchaus nicht nur in Form von Geld, von baren Franken. Es wird sich zeigen, ob dieser "Service" überhaupt gefragt ist, eben auch wenn trotz allem Geld im Spiel ist, denn ganz ohne geht es nicht bei unserer Arbeit. Die andere Möglichkeit ist Geld aufzutreiben für diesen "Service", aber das war eigentlich nie unsere Hoffnung. Wir wollen auch hier unabhängig bleiben. Denn sobald Gelder von irgendwoher in ein Projekt hineinfließen, wird das Ganze sehr bald zur Institution, in der das Geld kontrolliert wird, und der Künstler/Produzent dann nicht mehr die Dienstleistungen erhält, die er primär brauchen würde. Eine Selektion würde stattfinden, auch inhaltlicher Art, zum Beispiel.

Filmfront:

Was könnt ihr den Leuten konkret anbieten?

Marco:

Es sind verschiedene Dinge. Man kann das Video-Studio mieten und ganz für sich selber produzieren. Wir stehen als Techniker zur Verfügung, falls erwünscht. Der Inhalt, die Finanzen, die ganze Produktion ist in diesem Falle Sache desjenigen, der das Studio oder die Gerätschaften gemietet hat. Eine andere Möglichkeit ist die Co-Produktion mit uns. Wir berechnen zusammen mit dem Künstler das vorliegende Projekt und arbeiten einen "Schlüssel" aus. Dabei ist wichtig, dass nicht einfach nur materielle Aspekte den Vorrang haben. Aber gewisse Materialkosten müssen natürlich geteilt werden. Wir sind andererseits auch bereit, rein kommerzielle Aufträge zu erledigen. Mit deren Hilfe könnten dann wieder die erwähnten "Dienstleistungen" gesichert werden. Daneben versuchen wir auch, eigene Produktionen zu realisieren, im Rahmen unserer Möglichkeiten, ganz unabhängig. - Obwohl wir neu auf dem Platz Basel sind, wollen wir keine Konkurrenz zu bereits bestehenden Genossenschaften, Institutionen oder Gruppen schaffen. Wir sind an einer Zusammenarbeit sehr interessiert und wollen das bestehende Angebot eher ergänzen als alles zu uns herüberzuziehen.

Anna:

Wir haben gute Kontakte, vorallem zu Video-Leuten. Im Mai haben wir den Verein "Unabhängiges Video Schweiz" mitgegründet. Das ist ein konkretes Projekt für die Zusammenarbeit.

Filmfront:

Das **e i n h o r n** gibt es nun über ein halbes Jahr. Wie habt ihr eigentlich begonnen?

Anna:

Am Anfang stand eine private Investition durch eigene Mittel. Das Haus hier haben wir über drei Stockwerke gemietet. Wir schauen, dass die laufenden Kosten sehr niedrig gehalten werden. Ziel ist wie erwähnt, dass die einzelnen Sparten des **e i n h o r n** finanziell selbsttragend werden. - Du hast vorhin gesagt, dass dir unsere Arbeit sehr aufopfernd vorkommt. Das glaub ich überhaupt nicht. Ich sehe das gar nicht heroisch, sondern im Gegenteil sehr realistisch. Das **e i n h o r n** kann funktionieren, doch muss es wirtschaftlich sehr sorgfältig gemacht werden. Dazu gehört ein guter, intensiver Kundenkontakt. Also keine Aufopferung, sondern ich finde das **e i n h o r n** einfach eine wichtige Notwendigkeit, als alternativer, experimentierfreudiger Ort. Wir hören immer wieder, das Video gebe es auch anderswo in Basel. Aber wir glauben, dass wir doch anders ausgerichtet sind. Wir bringen es auch anders an die Öffentlichkeit. Es ist daher eine Ergänzung.

Filmfront:

Was beim **e i n h o r n** so stark auffällt, ist die wirklich seriöse, realistische Arbeit. Es ist eine Arbeit der kleinen Schritte. Man spürt die Hartnäckigkeit und dadurch auch eine Kontinuität. Das braucht sehr viel Kraft und Ausdauer.

Marco:

Es ist vom Arbeitsaufwand her nicht immer ganz einfach. Man beschränkt sich halt nicht nur auf das Engagement für die Stunden, die man hier im Haus ist, so im Sinne: ich komm um acht und geh um sechs. Von der finanziell/ wirtschaftlichen Seite her ist es wichtig zu sehen, dass man sich langfristig nicht mit Kapital über Wasser hält, sondern mit Arbeit. Auch einer Arbeit, die vielleicht eine zeitlang noch nicht bezahlt ist.

Der erotische Augenblick

be. Gundolf S. Freyeremuth und Rainer Fabian zeichnen in diesem Prachtband die Geschichte der erotischen Fotografie nach. Die dabei veröffentlichten erotischen Fotografien aus 140 Jahren dokumentieren, wie die Sitten allmählich liberaler wurden - und dass die Fotografen dazu wesentlich beigetragen haben. Auszug aus dem PR-Text des Gruner + Jahr Verlages: "In die breite Öffentlichkeit gelangten erotische Fotografien erst in den 20-er und 30-er Jahren und auch dann nur in "gereinigter" Form - als Glamour-Postkarten bekannter Filmstars. In Form von Kalender-, Werbe- und Magazin Fotografien schwemmte eine erotische Bilderflut die meisten moralischen und juristischen Hemmnisse vergangener Zeiten hinweg."

Der Band besticht durch eine wirklich hervorragende Bildqualität bis hin zum Korn, wobei folgerichtig vorerst der Bildteil und erst anschliessend der Textteil folgt. Fragwürdig finde ich bei solchen Publikationen immer wieder die doppelseitigen Abbildungen, die nur wenig grössere Reproduktionsflächen erlauben, aber beim besten Willen nicht mehr ermöglichen, die Fotografie zu geniessen, da meist ein sehr grosser Teil im Falz verschwindet. Bemerkenswert scheint im übrigen die Tatsache, dass hier Fotografiegeschichte keineswegs isoliert als Entwicklung von Techniken und Bildinhalten betrieben wird, sondern dass das soziokulturelle Umfeld miteinbezogen wird. Dazu die Autoren: "Erotik ist von den sozialen Lebensumständen abhängig. Es ist daher kein historischer Zufall, zu welchen Zeiten erotische Fotografien erlaubt und gefördert und in welchen sie verboten und verfolgt wurden. Erotik ist kein Zustand wie Nacktheit, der sich fotografieren liesse. Erotisch sind Verhältnisse - im Alltag jene, in denen Menschen sich befinden; auf Fotografien die, welche die abgebildete Szene dem Betrachter vermittelt."

Gundolf S. Freyeremuth/Rainer Fabian, Der erotische Augenblick. Gruner + Jahr Verlag, Hamburg 1984. 344 Seiten mit über 300 ein- und mehrfarbigen Fotos, Format 23,5 x 31 cm, gebunden, DM 98.-.

Geschichte der Photographie

be. Der Autor Beaumont Newhall gilt als einer der Begründer der wissenschaftlichen Beschäftigung mit Photographie, sein vorliegendes Werk, das 1937 erstmals erschienen ist, als Standardwerk der wissenschaftlichen Aufarbeitung und Vermittlung von Photographiegeschichte. Der Autor gliedert die Abfolge chronologisch, beginnend bei den Anfängen von 1839 (sic!), wobei er die einzelnen Epochen analog zur Geschichte der Malerei den jeweils vorherrschenden Tendenzen zuordnet. Besonders hinzuweisen wäre auf die Kapitel "Reine Photographie" und "Auf der Suche nach Form" die wiederum deutlich machen, wie

früh sich die Photographie und mit ihr auch der Film von der blossen Aufgabe des Bildträgers, des Transportmittels von Darstellungen zur emanzipierten Ausdrucksform freigemacht hat. Bilder von Imogen Cunningham (1929), Brett Weston (1925) und natürlich Ansel Adams beinhalten bereits die volle Kraft gestalteter Kunstwerke. Sehr einfühlsam ist in dieser Beziehung auch die Ausstattung des Buches: Wo die Photographien nicht nur als Dokumente, als Beispiele für herrschende Stile oder Standards abgebildet werden, rücken sie als grossformatige Wiedergaben in den Mittelpunkt. Dem wissenschaftlichen Anspruch des Bandes, der übrigens vom New Yorker Museum of Modern Art verlegerisch betreut wurde, wird auch die sehr ausführliche Bibliographie gerecht, wobei es hier allerdings zu berücksichtigen gilt, dass herkunftsgemäss die englischen Quellen vorherrschen.

Beaumont Newhall, Geschichte der Photographie, Schirmer/Mosel Verlag, München 1984. Amerikanische Erstausgabe 1937. 340 Seiten, 285 s/w Abbildungen, 14 Farbtafeln, Format 23 x 27,5 cm, gebunden, DM 98.-.

James Dean - ein Porträt

be. Dieser Band beinhaltet für einmal nicht nur gängige Starfotos, sondern ganze Porträtserien des Fotografen Roy Schatt. Der Band wird dadurch mehr zum fotografischen Reflektionsmittel denn zum reinen Starkultalbum. Ebenso interessant ist das zweite Merkmal, die Fotos nämlich, die James Dean selbst machte, als er sich kurz vor seinem Tod von Roy Schatt das Fotografieren beibringen liess. Beide beobachteten sich gegenseitig mit der Kamera bei ihren Streifzügen durch New York, bei Treffen mit Freunden und auf Theaterproben. So entstanden Fotoserien von aussergewöhnlicher Unmittelbarkeit, die auch viel über den privaten James Dean aussagen.

Roy Schatt, James Dean - ein Porträt. Schirmer/Mosel Verlag, München 1984. 144 Seiten 142 s/w Abbildungen, broschiert, Format 21 x 27 cm, DM 24.80.

Publikationen aus dem Verlag "Photographie"

be. Aus dem Schaffhauser Photographie Verlag liegen uns aus der reichhaltigen Palette vier Publikationen vor, die die Breite des Verlags-sortiments repräsentieren. Die Bände sind meistens vorwiegend den Fotos, den Bildreproduktionen ohne viel Text gewidmet, die Fotografie als bildnerisches Gestaltungsmittel verstanden wissen wollen. Ausnahmen zu dieser Regel bilden natürlich die eigentlichen Lehrbücher, in denen den interessierten Fotografen Hinweise und Tips zu Technik und Bildgestaltung vermittelt werden.

Photart 2

Band 2 der unregelmässig erscheinenden Reihe "Photart" bringt

Arbeitsproben von Claus Mroczynski, Vladimir Vinsky, Jost Wildbolz, Werner Knillmann, Christian Vogt, Jacques Schumacher, Gottfried Jäger, Christian Moser und Bernd Müller-Dennhof, welche unter dem Stichwort "Magie der Technik" ausgewählt worden sind. Dazu ein Zitat aus dem Einführungstext: "Im Gegensatz zu den USA hat die Freude an der Technik in den kulturell durchströmten Sphären Europas etwas Anrühiges an sich. Technik, industrielle Produktion und Marketing scheinen den sakralen Charakter der Kunst zu beeinträchtigen. Selbst bei hochtechnischen Produkten, wie den Serigraphien von Andy Warhol, werden die Vorgänge um ihre Entstehung im Schatten der Nerze und Champagnergläser schamhaft verschwiegen."

Hrsg. Ernst Meier, Photart 2, die Edition für künstlerische Photographie. Verlag Photographie, Schaffhausen und München, ohne Jahrgang. 80 Seiten, Abbildungen in Farbe und s/w, Format 26 x 32 cm, Paperback, Fr. 17.-.

Photoedition 2: Uwe Ommer

Ommer, ein Photograph, der sein Handwerk sauber beherrscht, einer auch, der nicht viel über sein Werk reflektieren mag. Die sinnlich erotischen Bilder in rot, rot und rot sagen genügend aus. Der in Deutschland geborene Photograph, der hie und da zu gar einfältigen Bildideen greift, meint im einleitenden Interview zu seinen Arbeiten für die Mode- und Werbefotografie: "Meine Stärke liegt im Finden der richtigen Beziehung zwischen dem Produkt und seiner Präsentation. Das kann man nicht von einem Tag auf den andern lernen. Um wirklich photographieren zu können, braucht es einen langen Prozess. Man muss verstehen lernen, für Kunden zu arbeiten, und sich in ihre Probleme einfühlen können. Man muss sich vorstellen können, wie ein Bild aussieht, und an diesem Punkt mit der Arbeit beginnen."

Uwe Ommer, Photoedition 2. Verlag Photographie, Schaffhausen und München, 1980, 84 Seiten, alle Abb. in Farbe, Format 26 x 32 cm, Paperback, Fr. 27.-.

Photoedition 4: Eberhard Grames

Eberhard Grames fasst seine Reisebilder von 1976 - 1982 zusammen und schreibt den Untertitel "Neonstilleben, Architektur und Landschaften. Still, streng und verträumt." Er verweist ausdrücklich auf seine bescheidene Fotoausrüstung, welche sich kaum von der eines Amateurfotografen unterscheidet: "Es ist genau so viel Gerät, wie ich mittragen kann, ohne behindert zu werden." Zu seinen Landschaftsbildern meint er lakonisch zusammenfassend: "Für jeden ernsthaften Photographen ist Landschaftsphotographie eine Reise zu sich selbst. Sie findet dort statt, wo er allein ist."

Eberhard Grames, Photoedition 4. Verlag Photographie, Schaffhausen

und München, 1982. 72 Seiten, Abbildungen in Farbe, Register in s/w. Format 26 x 32 cm, Paperback Fr. 27.-.

Eingetroffene Bücher, Zeitschriften, Kataloge

Unbekannte Schweiz

Bilder der Preisträger des fünften "Grossen Fotopreises der Schweiz". Hrsg. Schweizerische Bankgesellschaft, Zürich 1984. 28 Seiten, davon 26 Seiten Abbildungen s/w und farbig, broschiert, Format 23 x 27,5 cm.

epd Film

epd Film wird herausgegeben vom Gemeinschaftswerk der Evangelischen Publizistik und erscheint monatlich. (Nr. 8/84 vollumfänglich dem Video gew.) Redaktions- und Bezugsadresse: Friedrichstrasse 2-6, D-6 Frankfurt 17.

In der Heyne Filmbibliothek erschienen:

Band 69	Sohia Loren,	DM 9.80
Band 71	John Wayne,	DM 9.80
Band 72	James Dean,	DM 9.80
Band 75	Liv Ullmann,	DM 7.80
Band 79	Marlene Dietrich,	DM 9.80

Syberbergs Filmbuch

Das Buch enthält unter anderem das sarkastisch treffende "Wörterbuch des deutschen Filmkritikers", in dem Hans Jürgen Syberberg eine Zunft, die es nicht gut mit ihm und seinen Filmen gemeint hat, zur Rechenschaft zieht.

Fischer Cinema, Frankfurt 1979, 314 Seiten, zahlreiche Abbildungen s/w. Taschenbuchausgabe, Format 12,5 x 19 cm, DM 9.80.

Die Unsterblichen des Kinos

Band 3, Die Stars seit 1960. Von Adolf Heinzlmeier/Bernd Schulz/Karsten Witte, Fischer Cinema, Frankfurt 1982. 248 Seiten, zahlreiche Abbildungen s/w, Taschenbuch, Format 12,5 x 19 cm, DM 12.80.

Filme befreien den Kopf

Der Band versammelt verschiedenorts publizierte, sowie unveröffentlichte Texte R. W. Fassbinders. (Besprechung folgt). Hrsg. Michael Töteberg, Fischer Cinema, Frankfurt 1984. 135 Seiten, Taschenbuch, Format 12,5 x 19 cm, DM 7.80.

—ZELLULOID—

FILMZEITSCHRIFT

**Aufsätze. Berichte. Kritiken.
Interviews. Bilder. Rezensionen.**

Seit 1977 regelmäßig unvorhersehbar:

- (1) Materialien zur Studentenbewegung: Texte/Filme
 - (2) Alternative Produktionen: Superacht. Godard.
 - (3) Neuester deutscher Film: Wenders/Herzog/Kluge
 - (4) Filmkomödie in Deutschland: Rühmann/Valentin
 - (5) Faschismusbildung im Neuen deutschen Film
 - (6) Kinohits aus den USA
 - (7) Dokumentarfilm. HOLOCAUST-Debatte
 - (8) Materialien zur Alternativen Medienarbeit
 - (9) Fernseh-Alltag
 - (10/11)
Dokumentarfilmdebatte: Kreimeier/Iversen/Leder
 - (12) Materialien zu "Züri brännt". Dokumentarfilm
 - (13) Neue Medien
 - (14) Kriegsbilder/Bilderkrieg. Neue Medien
 - (15) Agonie des Kinos
 - (16/17)
Ethnografischer Film. Zu DIVA, ein Verriß
 - (18) Macht der Gefühle: Alexander Kluge
 - (19) Kritik der Urteilskraft: Die Intellektuellen und das Triviale
 - (20/21)
Abschied von Gestern: Alain Tanner. "Paris, Texas"
- Zu unserem Bedauern müssen wir mitteilen, daß die Hefte 1 bis 11 einschließlich vergriffen sind. 12 bis 17 können noch in geringen Mengen geliefert werden, vor allem an Neuabonnenten.

DIE DINGE SEHEN WIE SIE SIND

ZELLULOID kostet einzeln drei Mark und fünfzig Pfennige. Für ein Abonnement über vier Hefte mit zusammen über 250 Seiten zahlen Sie frei Haus nur 15,- DM/sfr.

Bezug: Triererstr. 5 , D-5000 Köln 1