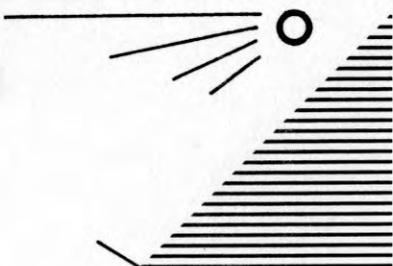
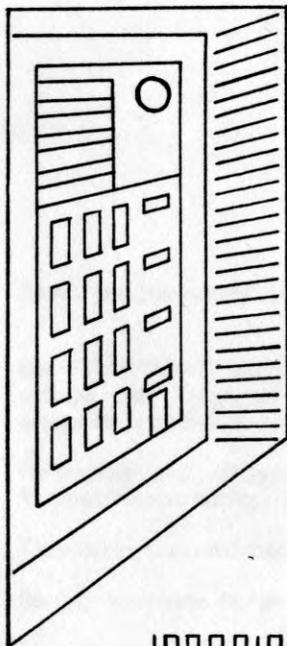




FILMFRONT

27



A



PRINT



S

DIALOG



FILMFRONT

27 / 1985

Basel, im September 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, Thomas Hungerbühler, Ulrich Georg Meyer, Arc Trionfini

Titelseite: Uwe Kloiber

Script: Marianne Burger, Anna Wadström

Layout: Ulrich Georg Meyer

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

Tel. 037/26 28 12

Auslieferung:

FILMFRONT
Postfach 123
4020 Basel

Tel. 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
PEP-Buchvertrieb und No Name Gallery, Hochstrasse 70, 4053 Basel
e i n h o r n, Bachlettenstrasse 8, 4054 Basel
Studiokino Camera, Rebgasse 1, 4058 Basel
Kino Sputnik, Kulturhaus Palazzo, 4410 Liestal
Kellerkino Bern, Kramgasse 26, 3011 Bern
Atelier Kino am Bahnhof, 5734 Reinach/AG
Filmland Presse, Aventinstrasse 4, D-8000 München

Preis: 5 Franken (Deutschland: 6 DM)

Jahresabonnement, 4 Nummern: 20 Franken (Deutschland: 24 DM)

Inhalt

Seite 4 "Kleine Filmförderung"

Ein Modell für Basel

Seite 8 1. Basler Filmtage 1985

Seite 10

Take the money and run...

Gedanken zum Nachwuchs von Arc Trionfini
(Teil 2)

Seite 20

DER VOELLIGE VERLUST AN THEORIE UND
UTOPIE

Ein Gespräch mit dem Filmkritiker Martin Schaub

Seite 42

Ruedi Bind:

"Der Zuschauer auf dem fragmentierten Spiegel"

Seite 51

Kurzmeldungen

In Diskussion

«Kleine Filmförderung»

Ein Modell für Basel

Bericht von Thomas Hungerbühler zum Papier von André Lehmann und Urs Breitenstein.

Anlass: Im Januar 1985 machten sich Urs Breitenstein und André Lehmann Gedanken zur bestehenden Förderungssituation und verfassten ein dreiteiliges Modell zur spezifischen Film- und Videoförderung. Am 16. März an der GV 85 sahen wir dieses Papier zum ersten Mal. Es erschien uns wichtig, den Wortlaut in der FILMFRONT zu veröffentlichen. Ich sprach deshalb am 2.4.85 an der Feldbergstrasse 101 mit den Verfassern und telefonierte mit dem eigentlichen Adressaten des Papiers, mit Werner von Mutzenbecher.

Zum Umfeld des Papiers

Die Filmförderung in der Schweiz und auch hier in Basel ist noch kein abgeschlossenes Kapitel der Kulturgeschichte. Besonders Super-8 als Format und der "künstlerische Film" als Genre sind bisher "zwischen Stuhl und Bank gefallen", die Video- und Filmförderung ist lückenhaft. Dies könnte sich in Basel in Zukunft ändern.

Die Abteilung Kultur des Erziehungsdepartementes Basel setzte 1984 unter dem damaligen Leiter Cyrill Häring eine Arbeitsgruppe ein, die bestehende Modelle der Film- und Videoförderung diskutieren und eine möglichst breite Meinungsbildung ermöglichen sollte. Die Arbeitsgruppe hat bisher dreimal getagt und wird auch dieses Jahr unter der neuen Leiterin der Abteilung Kultur, Susanne Imbach, ihre Tätigkeit fortsetzen. Nach dem Regierungskonzept wird später eine eigentliche Förderungskommission einberufen, welche den konkreten Wortlaut des neuen Gesetzes ausarbeiten wird.

Die jetzige Arbeitsgruppe besteht aus Vertretern verschiedener Gruppen und Aspekte im Film- und Videobereich: Abspielmöglichkeiten (Le Bon Film), Produktion, Technik, Schule (KGS), Videogenossenschaft u.a..

Nicht vertreten ist bisher die FILMFRONT, obwohl sie einiges zur Diskussion beitragen könnte. Auch Urs und André arbeiten nicht selbst bei der Arbeitsgruppe mit, aber sie verfassten das Papier für ein Mitglied, Werner von Mutzenbecher, der in der Arbeitsgruppe die Anliegen des künstlerischen Films vertritt.

Ueber die Autoren des Papiers

Urs Breitenstein (1951) und André Lehmann (1948) beschäftigen sich seit dem Studium an der Schule für Gestaltung in Basel mit Film und Video. Beide machten Studien an der Cooper Union in New York und fanden sich 1981 wieder in der Filmklasse der Städelschule in Frankfurt. Urs hat im Moment eine Gastprofessur für Video an der Hochschule für Gestaltung in Offenbach am Main. Er hat dort eine bezahlte Tätigkeit, welche näher an der Filmarbeit liegt als jene von André, der sein Leben mit Sprachstunden verdient. Jedenfalls sind beide auf eine Unterstützung ihrer künstlerischen Filme angewiesen, sei das nun durch private Institutionen oder die öffentliche Förderung.

Im nachfolgend abgedruckten Papier gehen Urs und André von ihrem persönlichen unabhängigen Weg aus, beschreiben ihre Art Filme zu machen und decken so die Lücken in der bestehenden Filmförderung auf. Ihr dreiteiliges Modell wäre geeignet, eine gerechtere Film- und Video-Förderung zu erreichen.



André Lehmann (links) und Urs Breitenstein

Basel, im Januar 1985

Die folgenden Gedanken beruhen einerseits auf unserer künstlerischen Filmarbeit und andererseits auf Erfahrungen, die wir mit der bestehenden Förderungssituation gemacht haben.

Es gibt ein Filmschaffen, das sich eher im Kontext und in der Tradition der bildenden Kunst denn als Teil der Massenmedien und der Kinogeschichte begreift. Bei diesen künstlerischen Äusserungen trägt meistens ein Einzelner die ganze Verantwortung, auch was die Ausführung betrifft. (Der Vergleich mit dem Schriftsteller ist wohl angebracht; man könnte in diesem Sinne von einem "Filmsteller" reden.) Diese Art Film wurde zu verschiedenen Zeiten mit unterschiedlichen Namen bedacht: Avantgardefilm, Experimentalfilm, Künstlerfilm, Undergroundfilm, E-Film u.a.. Eine allgemein gebräuchliche Bezeichnung gibt es zur Zeit nicht.

Dieser nicht kommerzielle, weder kino- noch fernsehgängige, künstlerische Film (dazu ist neuerdings auch das Kunstvideo zu rechnen) fiel innerhalb der schweizerischen Kulturförderung bis anhin zwischen Stuhl und Bank.

- Sowohl das Eidgenössische Kunststipendium als auch die kantonalen Kunstförderungen schliessen das Medium Film gesamthaft aus, indem sie auf die spezifische Filmförderung verweisen.

- Die Eidgenössische Filmförderung aber ist eindeutig auf den traditionellen Spiel- bzw. Dokumentarfilm zugeschnitten. Dem soeben herausgekommenen "Leitbild Film 85" ist zu entnehmen, dass dies auch in Zukunft so bleiben wird. Herstellungsbeiträge gehen an Filmprojekte, die auf der Basis sprachlich vorformulierter Absichtserklärungen (z.B. Drehbücher) beurteilt werden: Reiz der Story und/oder behandelte Gegenstand sind die dominanten Kriterien. Dazu gesellt sich eine Einäugigkeit der spezialisierten Jury (Filmgewerbe, Kinokritiker), der es grundsätzlich an Verständnis für den "anderen Film" fehlt.

Im Gegensatz zum geförderten Film ist hier von Filmvorhaben die Rede, die als freie Arbeitsprozesse aus einer bestimmten Lebenssituation herauswachsen und/oder deren Anliegen sosehr des Filmischen als Äusserungsform bedarf, dass sie kaum im voraus verbal fassbar gemacht werden können: Vergleichbar mit dem Maler, der sein Bild nicht vor der Entstehung beschreiben kann oder dem Komponisten, der sein Streichquartett mit Worten nicht wiederzugeben vermag.

Gerade im Raum Basel ist nun in jüngster Zeit einiges in Bewegung geraten:

- Von der Clavel-Stiftung finanzierte Video-Woche im Wenkenhof, die im In- und Ausland ein breites Echo fand. Geplant ist eine ähnliche Veranstaltung mit Film.

- Der Kunstkredit Basel lud 1984 erstmals Künstler zu einem nicht-anonymen Wettbewerb für künstlerische Arbeiten mit Film und Video ein.

Wenn in Basel nun eine spezifische Filmförderung eingerichtet werden soll, so muss diese Art von künstlerischem Film- und Videoschaffen explizit berücksichtigt werden, damit es nicht einmal mehr zwischen Kunst und Kino/Fernsehen ins Leere rennt. Dies verlangt nicht nur eine ausdrückliche Berücksichtigung, sondern auch adäquate Formen der Förderung. Ein dreiteiliges Modell trüge dem Rechnung.

A Prämien

Neu fertiggestellte Filme/Bänder können jährlich eingereicht werden. Sie werden von einer Fachjury beurteilt und prämiert.

B Stipendien, Werkjahre

Um ausgewiesenen Film/Video-Künstlern eine finanziell gesicherte Schaffensphase zu ermöglichen, werden Einjahresstipendien in Form sogenannter Werkjahre zugesprochen. Die Zuteilung erfolgt aufgrund eingereicher Schaffensproben. Sinnvoll wäre in gewissen Fällen eine Kombination mit einer gleichzeitigen Projektförderung (siehe C).

C Projektförderung, Herstellungsbeiträge

Zur Ermöglichung grösserer Projekte sollen die üblichen Herstellungsbeiträge dienen. Einzureichen sind Projektvorschläge, Finanzierungspläne und allenfalls frühere Filme/Bänder.

Wir fassen zusammen:

Die heute verbreitete Filmförderung mittels Teilfinanzierung ist durch Stipendien und Prämien zu ergänzen. Dadurch wird ein Film/Video-Schaffen miterfasst, das sich eher in der Tradition der Bildenden Künste bewegt und ähnliche Entstehungsprozesse kennt.

Abschliessend sei vermerkt, dass es unserer Meinung nach gerade für Basel eine Chance wäre, eine echte Alternative zur Film- und Fernsehmetropole Zürich zu werden, indem die Art Film/Video gefördert würde, die substantiell viel bringt, andernorts aus einem mangelnden Bewusstsein heraus vernachlässigt wird und keine grossen Gelder verschlingt (!). Nicht zuletzt im Zusammenhang mit der Schule für Gestaltung hat sich nämlich gerade im Raum Basel eine filmische Subkultur entwickelt, deren Förderung sinnvoll und notwendig ist. Ferner könnten die entstehenden Filme in Verbindung mit dem bereits bestehenden Stadtkino einer breiteren Öffentlichkeit vorgestellt werden.

André Lehmann

Urs Breitenstein

1. BASLER FILMTAGE '85

Kurzbeschrieb

Ort und Organisatoren: Sommercasino, Münchensteinerstrasse 1, Basel.
Einhorn Kunst & Video AG, Bachlettenstrasse 8
Basel

Zeit: 20. November bis 24. November 85

Workshop: Zu den Filmtagen werden Workshops durchgeführt, d.h. vor den Filmtagen trifft sich die interessierte Gruppe und wird gemeinsam abmachen, nach welchen Kriterien die Filmtage besichtigt werden. Die Filmtage werden anschliessend gemeinsam betrachtet. Im anschliessenden Wochenende wird mit den gemeinsamen Erfahrungen eine eigene Filmproduktion realisiert. (Weitere Infos über den Workshop siehe letzte Seite).

Inhaltliches: An den Filmtagen werden die eingesandten Filme in Blöcken von 2 bis 3 Stunden vorgeführt. Anschliessend besteht die Möglichkeit mit den Filmemachern über ihre Produktionen zu diskutieren.

Ziele: Filmforum, Film erfahrung, Filmdiskussionen, Jugendfilm-Jungfilmer Kontakte, Verbindungen schaffen.

Als Gastreferent werden wir einen bekannten Schweizer Film er begrüßen dürfen.

Teilnahme-Bestimmungen

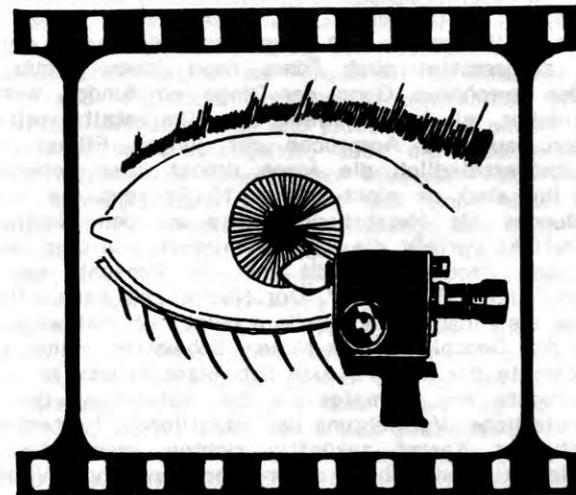
Film Formate Super 8, 16 mm, Video (VHS-System)

- Die Produktionsdauer sollte 30 Minuten nicht überschreiten.
- Die Filme müssen bis am 31. Oktober 1985 fertig bei uns eingetroffen sein.

Weitere Infos erhalten Sie von Urs Marti, Telefon 50 60 70.

Bei Bedarf sind wir bereit, das Projekt Basler Filmtage bei Ihnen vorzustellen

1. BASLER FILMTAGE '85



A U F R U F zur Teilnahme an den
1. BASLER FILMTAGEN vom November 1985.

Wenn Du Interesse hast, dass Dein Film
oder Video auch einmal öffentlich ge-
zeigt wird, verlange Anmeldefomulare
oder weitere Infos unter Tel. 50 60 70.

Take the money and run..

Zweiter Teil der Nachwuchs-Gedanken von Arc Trionfini

(Siehe auch: MEHR STAAT, weniger Freiheit oder der Reiz alter Hütte, in FILMFRONT 26/1985)

Letzteres ist eine vorläufige Zwischenbilanz der IG Nachwuchs. Es heisst weiter: "Nach einem Jahr Bemühungen ist nicht nur der eigene Sumpf, sondern auch der andere Sumpf geortet." (Cinebulletin 1/85)

Es ist allzu logisch, was hier von den Bemühungen des Nachwuchses zu konstatieren ist. Was Janett in Hinsicht auf die Institutionen und Förderungsgremien festgestellt hat, beschreibt einen Grundzug schweizerischen Politisierens, mit dem auch viele von den mit Film Beschäftigten ausgestattet sind: "dass neue Ideen primär einmal als störend für den gewohnten Gang der Dinge empfunden werden." Nicht verwunderlich daher, wie beispielsweise der Filmgestalterverband auf die Geldforderungen, auf die Ansprüche der jungen Filmier reagiert. Er unterstützt selbstverständlich die Ideen, drückt aber vehement auf die Zahlen. Nach ihm sind es nicht einmal 10 Prozent, die vom Gesamtkredit des Bundes als Herstellungsbeitrag an den Nachwuchs gehen sollen. Im Endeffekt verteilt die Filmkommission von dem auf 4,8 Mio. Franken erhöhten Produktionskredit nun 15 Prozent oder 1,12 Mio. Franken an die "Kleine Förderung". Der Nachwuchs kann zufrieden sein. Die Staatskasse als Finanzierungsquelle scheint nun halbwegs erschlossen zu sein. Wie die Geschichte des Neuen Schweizer Films, gleicht sich jetzt die Geschichte des neuen Neuen Schweizer Films: es ist in erster Linie die Geschichte des Kampfes um die Aufstellung, den Zugang zu und die kontinuierliche Vermehrung des staatlichen Futtertroges. Gegen wen soll sich der Kampf zukünftig richten, wenn die Feinde des Nachwuchses dem kleinen Gebrüll zuvorgekommen sind? Vielleicht trifft zu, was Rob Houwer (auf Deutschland bezogen) annimmt: "Die Geldströme für den Film fließen also jetzt viel üppiger als früher. So wird es einen solchen Aufstand von jungen Filmemachern erst gar nicht geben. Die werden schon vorher in Geld ertränkt. Bevor sie überhaupt nachdenken können" (medium 4/82). Jetzt ist eingetreten, was in der Bundesverfassung der "Subventionsartikel" 31 ("... wenn das Gesamtinteresse es rechtfertigt.") bezweckt: die "Erhaltung wichtiger, in ihren Existenzgrundlagen gefährdeter Wirtschaftszweige oder Berufe" und die "Förderung der beruflichen Leistungsfähigkeit der Selbstständigerwerbenden in solchen Wirtschaftszweigen oder Berufen." Der Erhaltungsschutz wirtschafts- und sozialpolitischer Art kann sich, wenn ihm noch einige Kulturphrasen eingepflanzt werden, auch auf ziemlich direktem Wege um die berufliche Weiter- und Fortbildung des Nachwuchses in der Filmbranche kümmern. Vermag sich doch in diesem gefährdeten Wirtschaftszweig besser zu behaupten, wer sein Handwerk beherrscht, als wer ein Anfänger oder Bastler ist. Wenn die ältere Generation aus

halben Staatsfilmern besteht, so lässt sich ahnen, werden die jungen Talente bald zu dreiviertel (Projektbudget) Staatsfilmer sein.

Dass der Filmgestalterverband aus seinen eigenen wirtschaftlichen Zielen heraus wenig oder keine Sympathie mit den Subventionsforderungen des Nachwuchses verbinden kann, ist (unter wirtschaftlichen Aspekten gesehen) verständlich. Ebenso leuchtet ein, woher die solidarischen Gefühle kommen, welche die Filmgestalter, die Grossen, den Kleinen entgegenbringen. Gefühle dieser Art können einander noch entgegengebracht werden, denn derart zerschissen ist die Filmszene noch nicht. Reichen aber Gefühle - mögen sie Zuneigung oder Abneigung ausdrücken - für die Lösung der anstehenden Probleme aus?

Nach einem Jahr Nachwuchs-Bemühungen schon Ueberreaktionen, Abwehr, wird von allen möglichen Seiten mit Ignoranz, mit den Sachzwängen, mit dem Amtsdeutsch zurückgeschlagen, so die jungen Filmier. Sie werden sich lange mit "Argumenten" dieser Art herumschlagen müssen. Ihre Toleranz ist erstaunlich, sie stellen nachsichtig fest: "... es sind wohl am ehesten (materielle) Interessenskonflikte, welche die Türen geschlossen halten, wahrscheinlich spielt auch viel Psychologisches mit: Bedrohung aus Angst vor dem Neuen, ein Festhalten am Altbewährten." Scheinbar unverdorben setzen sie "materiell" in Klammer, wo doch in unserer Zeit alle Konflikte schliesslich materieller Natur sind, im Festhalten an der Meinung, alles und jedes habe in einer Rechnung oder in berechenbaren Grössen aufzugehen, auch die Kreativität. Auch wenn staatliche Kulturförderung überall den Stempel "Hier Kultur" am Ort ihrer Aktion anbringt, dann geschieht das nicht ohne Stempel "Hier reden wir auch mit". Da reden dann keineswegs, wie sich mancher gerne vormachen möchte, nur nützliche Idioten mit. Warum nicht Entgegenkommen zeigen, wie Bundesrat Hans Hürlimann: "Das Bestehende, mag es sich auch über Jahrzehnte bewährt haben, bedarf der fortwährenden Ueberprüfung, und da ist es oft der Künstler, der auf drohende Erstarrung und nötigen Wechsel aufmerksam machen kann...." Aufmerksam machen kann, ja aber nur solange es sich im Rahmen hält. Den Rahmen demonstriert uns das politische, rechtliche Leben Tag für Tag. Und wir kennen es objektiv, wo ein Film von Dindo beispielsweise nicht mehr in diese eingerahmte Staats- und Kulturlandschaft passt und subjektiv kennen es alle jene, denen in schriftlicher Form (besonders praktiziert) in den Arsch getreten wird oder mündlich in den Amtsstuben das Bedauern mitgeteilt wird. Auch wenn die Funktionäre trocken und phantasielos, die Manager und Geschäftsleute, die eigentlichen Regierenden hierzulande, wenn diese seelenlos und roh sind, Idioten sind sie nicht. Eher umgekehrt, werden sie sich mit einigen Hofnarren und Artisten, oder etwas niveauvoller, einigen nützlichen Idioten umgeben, wissend, wie "Kulturelles" allemal als Kulisse dienen kann, um hinter dem eisernen Vorhang ohne Masken, ohne Perücken ihre Staats- und Wirtschaftsgeschichten zu verwirklichen.

Erst mit den Idealisten und Künstlern, mehr oder weniger systemkonformen, aber nicht rahmensprengenden, sind die Regierenden und Handelstreibenden in der Lage, den ständig anhaltenden Krach der Metzelleien, des Kriegsgetöses mit dem zu übertönen, was zum guten Ton gehört. Das Theater, die Oper, die Musikkonzerte für die gehobeneren Schichten (und die, die den Ton angeben) und der Sport, das Fernsehen, kurz, alles was unterhält, dh. zerstreut, für den Rest der

Gesellschaft. Die Faschisten haben sich auf Schiller berufen, aber sein "Teil" wurde verboten. Nicht viel anders ist es, wenn das Deutscheschweizer Fernsehen sich den Dindo zulegt, dessen Spanierkämpferfilm ("nur mit Bedenken") ausstrahlt, doch selbstverständlich erst nach Durchlaufen der Zensur, sprich Verwurstungsmaschinerie. Schnitte da, Schnitte dort. Ratschratsch, alles soll gekappt, zurechtgestutzt, soll massgeschneidert oder angepasst werden. Natürlich auch der Nachwuchs hier, die Jugend, die Schüler, Lehrlinge, die dem Schutz der Schulbeamten anbefohlen dort, den letzten Schliff in der "Schule der Nation" erhaltend (als hätte jemals jemand darum gebeten). Disziplinierung, Kastration, appliziert von Vertretern der "besseren Gesellschaft", den Exponenten der Herrschaft des Geldes und der Herrschaft des Staates. Die Unteroffiziere nicht zu vergessen. Und an den nächsten Wiederholungskurs denken! Damit alles in den Schranken bleibt. Wer erteilt die Weisungen? Wer befiehlt? Wer redet überall drein? Wer zahlt, befiehlt. Wo der Staat unterstützt, wo man ihn unterstützen lässt, - denn es muss ja die Bereitschaft vorhanden sein, Unterstützungsempfänger erst einmal sein zu wollen, - da gibt es auch Vorschriften, Bestimmungen, wie die tonangebenden Kreise, die Hintermänner, die Dunkelmänner, die Mischler, Verwaltungsratsvorsitzenden, Herren und Topverdiener, wie die Stützpfeiler der vorherrschenden Ueberzeugungen es sich so etwa vorstellen. So oder ein wenig anders. Dreingeredet und diktiert wird allemal. So oder ein bisschen anders hat es zu geschehen. Aber nicht viel anders. Wer Geld bekommt, für dies oder das, erhält auch die Auflagen mitgeliefert. Tut wider Erwarten, wider die allgemein üblichen, allgemein nicht ausgesprochenen aber allgemein erwarteten Gepflogenheiten und Regeln hinaus, tut einer so was oder etwas, was man nicht tut, nicht tun soll (trotz Art. 4 der Bundesverfassung), dann wird, im Namen Gottes & der Allmächtigen, der Apparat eingesetzt, die grosse Maschinerie von Verwaltung, Experten, Professoren (es lebe die "Freiheit der Lehre und Wissenschaften") und sonstigen Hampelmännern. Oder es kommt der Herr Bertschi. Oder nur der Herr Kündig, der, zwar zitternd vor Aengstlichkeit, nein vor Angst, nein, was sage ich, der triumphierend dem Franz Hohler zugerant hat, jetzt reicht es! Und zuverlässig - denn an diesen Posten werden nur Zuverlässige abkommandiert - hat er lächelnd und erleichtert die Sache erledigt. Den Wachhunden dieses perfektionierten Systems ist alles zuzutrauen; und keinem von denen ist zu trauen, mögen sie noch so treu aus den Glotzkästen in die Stube geifern, dass sie den Strom nicht doch abstellen, dass sie dich oder mich übersehen und mit der Säge vorbeikommen, wo du und ich oder wir gerade an der Arbeit sind, sie werden ohne grosse Umstände alles absägen, was nicht in ihr Hirn passt. Der Subventionierte wird kaltgestellt, per Geldentzug oder administrativ oder hinterrücks. Oftmals reichen ein, zwei oder drei Verrisse. Sie zerhacken Deine Schreibmaschine oder brechen dir die Finger. Sie stellen ruhig und sie stellen richtig. Sie stecken dich nicht ins Gefängnis (wenn du nicht saublöd tust!), aber sie machen dich arbeits- und brotlos. Vielleicht lassen sie dich am Leben, stellen dich bloss kalt, indem sie dich müde, oder nervös oder kulturpessimistisch, wütend und schlaff zugleich machen. Sie machen dich fertig. Lassen dich fallen oder nicht mehr los. Idioten sind sie nicht, nein. Jedenfalls solange nicht, als sie noch am Ruder bleiben (können), - wie sie selber nicht merken, dass sie langfrisitg gegen sich

selber arbeiten. Wie die Priester. Wie die Könige. Wie die Tyrannen.

Sie können auch anders. Sie schmeicheln, sie legen jeden rein, der die Sache eines Tages durchblicken könnte, aber dem die Kraft abgeht, die Finger von dem Honigtopf der Reichen oder Mächtigen zu lassen. Abgesehen von all jenen, die für ein bisschen Kredit, Sold oder Subvention fast alles in Kauf nehmen, wenn man ihnen nur die Wurst vor die Nase bindet, machen sie schön Männchen. Und es geschieht dann, wenn ich mir erlauben darf, wieder zur Realität zurückzukehren, was ein bis heute unabhängig (dh. nicht vom Staat abhängig) gebliebener Filmmacher so sagt: "Auch was hier nach langem Betteln verteilt wird, ist nicht mehr, als Schmiergeld, als leicht erworbenes Alibi für Wohlwollen im Wohlstandsstaat, der sich gründet auf dem Profit der Wenigen für die Wenigen, die indirekt über die bestehenden Einrichtungen und über Experten, Kommissionen, Behörden bestimmen, was wie verteilt wird." (Ruedi Bind, Kritik der Basler Kulturpolitik, 1977)

Der Nachwuchs schreibt: "... wir kennen das ja alles." Aber mit diesen Zuständen ist, verdammt noch mal, nicht zu spassen! Wozu diese grosszügige Herabgelassenheit, ist man denn bereits schon abgeklärt? Ist das jetzt die neue Basis? Und ist vergessen, was unter radikal einst verstanden worden ist? Setzt man die Ideen, setzt man alles etwas tiefer an und bleibt im Verbalen? "Wir wollen andere Förderungskriterien. Zugegeben, wir wollen viel und unsere Forderungen sind radikal." Sollen sie doch im Fremdwörterbuch nachsehen, da bedeutet radikal immer noch: an die Wurzel gehend, vollständig, gründlich und ohne Rücksichtnahme. Aber, wo wird, statt nur davon geredet, auch (aus radikalen Gedanken heraus) radikal gehandelt? Gilt davon nicht, was Jean-Marie Straub sagt, auf das nur so Dahingesagte: "Unser Planet ist bedroht auch von unserer Nachlässigkeit." Oder muss wieder auf den Typ des Hungerkünstlers zurückgegriffen werden, damit wenigstens die Existenz radikal ist? Gilt dann nicht auch, was einer über das Oberhausener Manifest 1962 mit diesen Worten kommentiert hat: "Die Sympathie gehört ihnen. Gewiss ein Trostpflaster. Was aber in erster Linie missfiel, war die Tatsache, dass sie das Vehikel der Interessengemeinschaft benutzen, um zum Ziel zu kommen. Es spielt ihnen in das Missfallen die Vorstellung hinein, dass der Hunger der Genialität förderlicher ist als das Geld. Dass sich Kunst nicht kaufen lässt, dass sie, im Gegenteil der Reibung und Reizung bedarf. Eine Avantgarde mit finanziellem Polster? Eine, die sich ihr Talent im Voraus honorieren lässt? Das war die Schwäche des jungen deutschen Films an diesem Tag" (Günter Seuren). Grosse Kunst, aus der Freiheit einer freien Individualität heraus geschaffen, liess sich noch nie kaufen. Aber die Zeiten der grossen Künste sind vorbei. Es gilt in dem heutigen modernen "Kunst"betrieb- noch vielmehr natürlich in der Kulturindustrie - die Feststellung von Marx: "Die Klasse, die die Mittel zur materiellen Produktion zu ihrer Verfügung hat, disponiert damit zugleich über die Mittel zur geistigen Produktion, so dass ihr damit zugleich im Durchschnitt die Gedanken derer, denen die Mittel zur geistigen Produktion abgehen, unterworfen sind." Wenn die Klassenverhältnisse nicht mehr so krass wie früher zu Tage treten, so

gibt es sie immer noch, kaschiert, ganz zu schweigen von den Halsabschneidern. Und sie produzieren Bewusstsein (wovon die leichteste Unterhaltung noch gezeichnet ist). Thomas Maurer hat kürzlich ein Beispiel gegeben, wie die Tatsachen den scheinbar richtigen Gedanken davonlaufen: "Eine solche Subventionierungspraxis ist der Entwicklungsdynamik alles andere als angemessen: Das Festhalten am Bisherigen und Bestehenden ist in erster Linie eine Zementierung von Ungerechtigkeiten. Das Drama der heutigen Subventionskassenverwalter ist, dass ständig sprudelnde Beschwichtigungsgeldquellen nicht mehr vorhanden sind. Was an einem Ort gegeben wird, muss am anderen weggenommen werden. Das Drama für die Kultur ist, dass in dieser Situation am meisten Aussicht auf Subventionserfolg hat, wer (potentiell) den lautesten Skandal auf inszenieren vermag. Und nicht, wer die besten und zukunftsträchtigsten Projekte hat. Eine kreativere und gerechtere Praxis der Beitragsgewährung zu entwickeln, hat der Bund so einmal mehr keinen Anlass: Die alten Zöpfe nicht abzuschneiden scheint völlig ausreichend, um nicht von namhafter Seite attackiert zu werden... Es lässt sich z.B. durchaus vorstellen, dass es auch so etwas wie den Erfolg der Nichtsubventionierung gibt. Manch einer, der jahrelang in seinem weichen Subventionsbett hindöste, könnte durchaus noch in der Lage sein, einen aktiveren Beitrag zu seinem eigenen - auch wirtschaftlichen Erfolg - zu leisten." (Weltwoche 22.11.84)

Aber selbst dann, wenn dieser Fall der Nichtsubvention eintreffen würde, das Verhältnis zum Geld ist dasselbe wie das Subventionsgeld, welches unter der Obligation "Kultur" reingewaschen werden soll, es ist und bleibt dieses oder jenes Geld, welches seine Aufgabe in dem bestehenden Wirtschaftssystem definitiv und als Konstituierendes präzise erfüllt. Und solange im Wirtschaftsleben die falschen, überholten Begriffe und Anschauungen zirkulieren, wird sich allgemein an der Macht des Geldes und jener, die darüber verfügen, nichts ändern. Die Begriffe, die falschen Anschauungen entstammen, werden weiter im Wirtschaftsleben umtreiben und nichts hat sich darin geändert, was Marx erkannt hat (leider ohne die Konsequenzen fassen zu können): "Die Produktion produziert den Menschen nicht nur als eine Ware, die Menschenware, den Menschen in der Bestimmung der Ware, sie produziert ihn, dieser Bestimmung entsprechend, als ein ebenso geistig wie körperlich entmenschetes Wesen." Man hat bis heute nicht wahrhaben wollen, obschon es erkannt worden ist, dass die Unterscheidung zwischen Ware (dh. alles was mit Produktion, Warenzirkulation und Warenkonsum zusammenhängt) und der Arbeit (dh. alles das, was mit den Fähigkeiten und den natürlichen Begabungen des einzelnen menschlichen Individuums, seien sie physischer oder geistiger Art, zu tun hat) zuerst getroffen werden muss, um Ordnung in die Verhältnisse zu bringen. Arbeit kann nicht bezahlt werden, Geld lässt sich nicht gegen Arbeit austauschen, sondern nur Geld gegen ein Arbeitserzeugnis. Zwar wird heute noch geglaubt, die Arbeitskraft liesse sich wie eine Ware behandeln, aber man muss nur einmal genau die Auswirkungen dieses Glaubens anschauen und sieht dann, wie der Unsinn des Geglauten die unsinnigen Verhältnisse geschaffen hat, worin sich die Menschen befinden. Durch die Tatsache, dass sie als Ware, ihre individuellen Fähigkeiten als austauschbare Ware

in den Zirkulationsprozess der Waren (wo an sich nur Waren produziert und konsumiert werden können) hineingeraten sind, durch die Tatsache, dass der Mensch als Ware durch das Wirtschaftsleben verbraucht wird, ist die Möglichkeit zu einem menschenwürdigen Dasein verwehrt. Die Folge davon ist für alle fühlbar. Eigentümlicherweise subventioniert man auch nicht das schöpferische Vermögen eines Filmemachers, seine individuellen Fähigkeiten, seine handwerkliche Begabung, sondern die Erzeugung eines Produkts, mit dessen Hervorbringung ein bestimmtes Interesse geknüpft wird. Damit ist der Kreislauf wieder geschlossen. Das Geld als Mittel, womit sich scheinbar alles kaufen lässt und der scheinbare Tausch von Arbeit gegen Ware, bringt nur wieder seine eigene Voraussetzung in Umlauf, dh. die ständige Gleichsetzung von Ware und Mensch.

Es trifft zu: "Alles, was dir der Nationalökonom an Leben nimmt und an Menschheit, das alles ersetzt er dir in Geld und Reichtum, und alles das, was du nicht kannst, das kann dein Geld: Es kann essen, trinken, auf den Ball, ins Theater gehen, es weiss sich die Kunst, die Gelehrsamkeit,... die politische Macht, es kann reisen, es kann dir das alles aneignen, es ist das wahre V e r m ö g e n. Aber es, was all dies ist, es mag nichts als sich selbst schaffen, sich selbst kaufen, denn alles andere ist ja sein Knecht... Alle Leidenschaft und alle Tätigkeit muss also untergehen in der H a b s u c h t. Der Arbeiter darf nur soviel haben, dass er leben will, und darf nur leben wollen, um zu haben." Weiter fährt Marx fort, als hätte er damals schon Hollywood und alle vereinigten Fernsehkönigtümer dieser Erde im Auge gehabt: "Und wie die Industrie auf die Verfeinerung der Bedürfnisse, ebenso sehr spekuliert sie auf ihre Roheit, aber auf ihre künstlich hervorgebrachte Roheit, deren wahrer Genuss daher die Selbstbetäubung ist, diese scheinbare Befriedigung des Bedürfnisses, diese Zivilisation innerhalb der rohen Barbarei des Bedürfnisses." (Auf Film und Fernsehen übertragen, kann gesagt werden): Was durch das Geld für mich ist, was ich zahlen kann dh. was das Geld kaufen kann, das bin ich, der Besitzer des Geldes selbst. So gross die Kraft des Geldes, so gross ist meine Kraft. Das Geld ist geehrt, also auch sein Besitzer. Hollywood ist geistlos, aber da das Geld der wirkliche Geist aller Dinge ist, wie sollten deren Besitzer geistlos sein? Hollywood kauft sich die Geistreichen und wer die Macht über die Geistreichen hat, ist geistreicher als die Geistreichen selber. Als diese Vermittlung ist das Geld in diesem so funktionierenden System die eigentlich schöpferische Kraft. Die Leute beim Fernsehen sind hässlich, aber sie können sich die Schönen kaufen, das Fernsehen ist langweilig, aber es kann sich alle einkaufen, die unterhalten können. Der Fernsehzuschauer zuletzt, er rührt sich nicht vom Fleck, aber er kann sich auf das Fernsehen abonnieren, so er ein Fernseh-Gerät gekauft hat, und kauft sich jene, die für ihn in die hintersten Winkel der Erde spionieren und ihm ins Haus bringen, was er selber nicht vermag. Die Schweiz hat einen schlechten Ruf, aber sie kauft sich Schweizer Filmer, um das Image aufzupolieren. Auch das Fernsehen wird sich die Filmer einkaufen, es ist nur eine Frage der Zeit. Und alle lassen sich auf diesen Handel ein, der alles in sein Gegenteil verkehrt, solange in ihm mit falschen Begriffen notwendigerweise das Falsche getan wird. Auch der Nachwuchs lässt sich kaufen, setzt sich denen aus, die bereits Gekaufte sind. Liefert sich, wenn nicht an die Händler, so doch an die

Zwischenhändler aus, an die Experten, Kommissionen, Filmkritiker und Sachbearbeiter. Es muss, wenn nicht schon lange geschehen- womit ich mir erlaube, hier von verwirlichem Ausflug wieder zur Wirklichkeit herabzusteigen - folgendes sich bestätigen: "Nicht mehr viele Filme aller Art werden gefördert, sondern das (auch politische) Wohlverhalten und die Angst vor dem Risiko." (Georg Janett, 1977). Und "Zuviele neue Filmemacher kann das System nicht brauchen, darum werden einzelne aufgebaut und die anderen rücksichtslos fallengelassen (Bernhard Giger, 1977). Oder: "Die Etablierung betrifft auch die Filmkritiker; wir müssen uns nicht aussparen. Ein Schweizer Film kommt am besten zur Geltung in der Zeitung, wenn er ist, wie die andern sind. Das heisst: ein ausgewachsener Film im Kino oder am Fernsehen" sagte Martin Schaub (Cinema 2/80, unter dem Titel "Das verlorene Herz").

Giger, ein Ex-Nachwuchs-Filmkritiker und Schaub, der Chefkritiker des Schweizer Filmschaffens (des profihaften, natürlich) sind zwei sprechende Beispiele für den herrschenden Selektionsmechanismus in der sogenannten Filmförderung. Die Dinge sind so: Das Schweizerische Filmzentrum hat im Rahmen seines Förderungsbeiträge-"Wettbewerbs" für den Filmernachwuchs im Jahre 1981 an Giger für sein "Winterstadt"- Projekt 20'000 Fr. bezahlt, mit der Begründung der Jury: "Erstlingsfilm eines Filmkritikers, der sich im Aufbruch zu einem neuen, weniger frustrierenden Beruf befindet." (Juroren sind D. Keusch, B. Lang, R. Legnazzi). Im Jahre 1982 gehen an Hans Liechti 15'000 Fr. für "Akropolis-now". Geboren ist Liechti 1946 und wahrscheinlich hat ihn, den professionellen Filmtechniker, auch dessen Beruf frustriert und wollte umsteigen. Begründungen für die Jury-Entscheidung gibt's keine mehr (D. Keusch, R. Cosandey, P. Schellenberg). Aber das nur nebenbei. 1983 ist Giger wieder dabei mit 20'000 Fr. für "Der Gemeindepräsident" und auch Schaub ist dabei, er erhält 6'000 Fr. für "Innen/Aussen" (Jury: diesselben Herren wie 1982. Keine Begründungen). 1983 erhält im übrigen auch Anne-Marie Miéville eine Studienprämie (von 5'000 Fr.) "im Sinne der Nachwuchsförderung" vom Bund. Aber das nur nebenbei. Die Kriterien für die Zusprache dieser Gelder durch das Schweizerische Filmzentrum sind: "Der Beitrag sollte eine Starthilfe für Autoren (sic!) auf dem Wege zum Filmemacher sein - im Gegensatz zu jenen Autoren (!), die ihre Filmarbeit mehr als Nebenbeschäftigung betrachten und es dabei belassen möchten. Die Realisierbarkeit des Projekts sollte im Bereich des Möglichen liegen." Ergänzt später durch "Das Projekt sollte original und die Form der geplanten Realisation mediengerecht sein." Dazu hat Urs Graf angemerkt: "Eine Voraussetzung war, dass diese "Erstlingsfilmer" ins hauptberufliche Filmemachen einsteigen wollen. Also zwingt man sie dazu, schon ihren ersten Film nicht nur als Film, sondern auch als erste Stufe zu einer Berufskarriere zu betrachten. Eine Regelung, die mithilft, dass auch die Neuen der herrschenden Mittelmässigkeit nicht entgehen sollen." Und, als beide sich entschlossen, den Beruf zu wechseln, nur so lala oder festentschlossen, haben sie in Hinsicht auf das Fortkommen exakt aus diesem Wissen handeln können. Sie durften im voraus darauf zählen, vom Förderungslift in die Gilde der Filmemacher (der profihaf-ten, natürlich) gehievt zu werden. Den beiden Bewerbern ist kein Vorwurf zu machen, ihren Förderern auch nicht. Letzteren könnte, aus

Mitleid, aus mitleidemem Gefühl für die erfolglosen Jungfilmer (die ohne die nötigen Connections sind), allenfalls gesagt werden, sie hätten das Herz verloren. Da warten also Dutzende von jungen Filmern vor der Türe, da warten Nachwuchsfilmer vor der Türe des Schweizerischen Filmzentrums auf Förderung ihrer kleinen oder etwas grösseren Versuche und auf Realisierung ihrer Träume (wie ihre Vorfahren), sie haben wohl keine guten Posten oder Pöstchen, gehofft wird nur auf einen Anfang. Leute, die weder einen bekannten Namen noch viel Erfahrung in der Filmszene haben. Manch einer wüsste mit 5'000 Fr. viel anzufangen. 112 Filmer haben sich beworben. Und müssen zusehen, wie einer, der es nicht eigentlich nötig hat, die Taschen vollgestopft bekommt, abkassiert. Aufgebaut wird. Schaub weiss ja selber, wie der Hase läuft: "Die Plafonierung verhindert jede Dynamik, verhindert nennenswerte Umlagerungen. Es ist eine elende, geistlose Marktere." Zwar bezieht er diese Verkämersierung auf die Geldgeber beim Bund, die nicht mehr Stutz herausrücken wollen, aber weshalb sollte es nicht gleichfalls für die Filmemacher selber gelten? Worauf ich hinaus will ist einzig, zu zeigen, dass wir es mit Tatsachen zu tun haben und nicht mit Tendenzen.

Es gibt nur diese Einbahnstrassen für Debutanten: entweder du machst mit und lieferst einen richtigen Film oder du machst nicht mit und bleibst weg vom Fenster. Es trifft auch die ganz Kleinen, was Freddy Buache im Grunde über die Arrivierten sagt: "Es ist zu befürchten, dass durch solche Sachzwänge mehr und mehr industrielle Standardprodukte entstehen, dass dadurch gerade das verloren geht, was heute den Wert des Jungen Schweizer Films ausmacht. So lange die Filmschaffenden danach streben, sich durch grössere Budgets mehr Spielraum einzuhandeln, werden sie gezwungen sein, für ihre Filme bessere Möglichkeiten zur kommerziellen Verwertung zu suchen. Das heisst, sie müssen die Illusion der Autonomie mit der Anpassung an die herrschenden Modeströmungen bezahlen, sie müssen sich, auch wenn sie sich das nicht eingestehen wollen, dem Diktat des Profits beugen" (1978). Der Sumpf geht wirklich ganz tief hinunter. Es heisst immer wieder "Eine wirklich kommerzielle Filmproduktion kann es in der Schweiz nicht geben" (Alain Tanner, 1984). Oder: "Die Schweiz ist zu klein für eine Film-Industrie, da keine wirkliche Nachfrage besteht" (H. U. Schlumpf, 1983). Und: "Oekonomisch gesehen ... ist eine Langspielproduktion in der Schweiz auch heute noch nicht sinnvoll" (Thomas Maurer, 19882). Man kann es drehen und wenden, wie es einem beliebt: "Ob man will oder nicht, hängt Sein oder Nichtsein des Schweizer Films von seinem Status als subventionierter Autorenfilm ab" (Marcel Schüpbach, 1984). "Der subventionierte Film ist eigentlich gar kein richtiger Film, denn ein richtiger Film ist Ware und hat einen Markt. Jeder weiss, dass der Schweizer Film nie selbsttragend sein kann, auch der kommerzielle nicht. Aber warum sollen dann mit Unterstützung des Bundes kommerzielle Filme produziert werden?" (Richard Dindo, 1983).

Jeder weiss es, aber dieses Wissen reicht nicht aus, dass man sich entscheiden könnte, wenigstens an den entscheidenden Stellen und Kreuz-

punkten des Filmschaffens einige Schlussfolgerungen zu ziehen. Wenn es so ist, dass die gesamte Filmschafferei (die Ausnahmen ausgenommen) nichts, fast nichts einbringt und die Filmer selten etwas, die Filmbe-trachter wenig davonhaben, warum und weshalb wendet sich dann nie-mand gegen diese eingebil-dete Praxis, die Filme müssten "richtige" Kinofilme, müssten "professionelle" Filme, müssten "grosse" Filme und weiss der Teufel was für Filme sein? "Es gibt keine guten Autorenfilme mehr. Und es gibt auch keine richtige Nachfrage des Publikums nach solchen Filmen. Alle Autorenfilme erleiden in den Kinos Katastrophen" (Alain Tanner, in Zelluloid 20, 21/84). Weshalb verteilt das Experten-gremium dann nicht einfach den Stutz an seine Günstlinge (Rotations-prinzip?), warum gestehen sich die Filmemacher nicht ein, staat-sabhängige oder staatsgeschützte Filmangestellte werden zu wollen oder es zu bleiben? Es soll alles schön weitergehen, wenn auch etwas besser gepolstert. "Es braucht gesicherte Freiräume, gut gedüngt, damit Kultur und vielleicht Kunst entstehen kann. Diese Freiräume sind in der Schweiz eindeutig zu eng, der Boden zu mager." So schrieb ein Mitini-tiant der Kulturinitiative, H. U. Schlumpf, der wahrscheinlich ein echter Materialist ist, ohne es zu wissen, aber immerhin glaubt, wie die Marxisten, dass die politische und jede andere Freiheit von der Oekono-mie abhängt. Und so ist aus dem Kopf der Filmszene Schweiz die Sache mit dem einen Prozent entstanden. Eine einfache, leicht zu verstehende Sache. "Als Filmer erhoffen wir uns, dass unsere Landsleute die Notwendig-keit eines schweizerischen Filmschaffens einsehen... Deshalb ist das Zustandekommen der Kultur-Initiative ein Anlass zur Hoffnung, dass in einem Land, das in Materialismus zu ersticken droht, vielleicht eine menschlichere Form der Kommunikation möglich wird als über Geld." Und das kommt ausgerechnet aus jener Ecke, wo die Kommunikation weder funktioniert noch menschlich ist. Im Kino können die Leute bloss zu-schauen, und nur schweigen. Aber das sind zweitrangige Fragen hierzulande gegenüber der Frage des Geldes. Und wenn wahr wäre, dass nur durch wirtschaftliche Befreiung die Freiheit eintritt, fehlt trotzdem das Bindeglied. Was tun wir für die Befreiung? Und wie befreien wir uns? Jeder für sich. Alle gemeinsam für einander. "Der Wunsch nach Freiheit ist die Folge von Unterdrückung. Die Freiheit ist die Folge der Befreiung. Das erscheint ein Spiel mit Wörtern. Aber viele haben für die Befreiung nichts geleistet, weil sie die Freiheit vor oder zugleich mit der Befreiung haben wollten" (Brecht).

LADEN

EINHORN

bücher

schallplatten

videothek

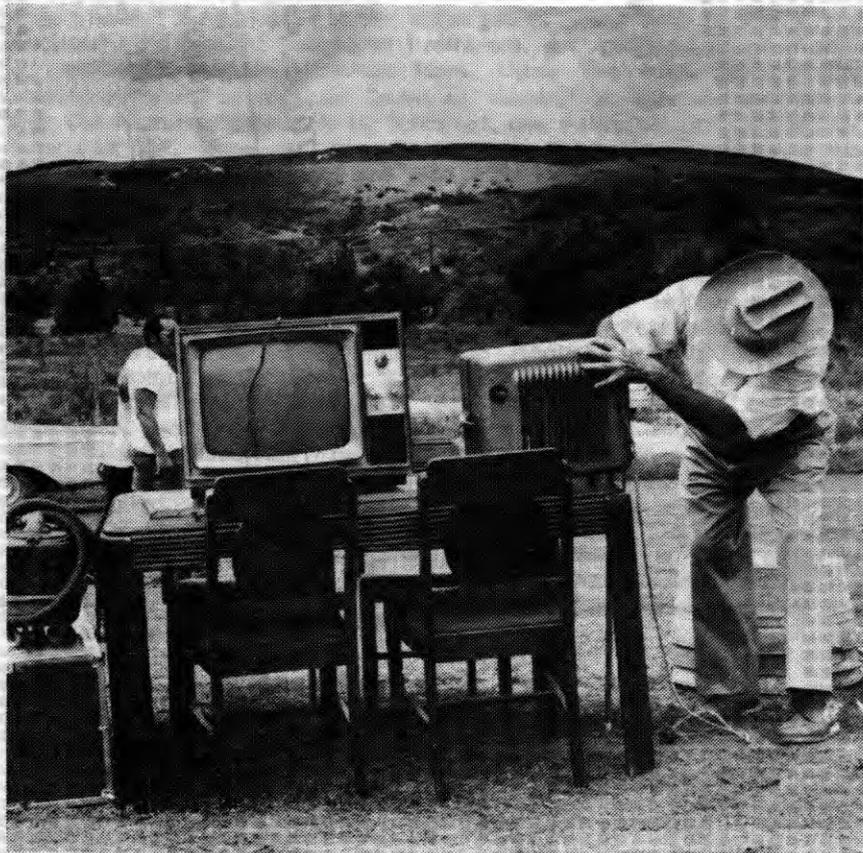
LITERATUR KUNST MUSIK TANZ FOTO FILM VIDEO

geöffnet: Di. - Fr. 14.00 - 18.30, Sa. 10.00 - 17.00

bachlettenstrasse 8 1. stock 4054 basel 061. 54 27 55

DER VÖLLIGE VERLUST AN THEORIE UND UTOPIE

Ein Gespräch mit dem Filmkritiker Martin Schaub



Das Gespräch fand am 12. April 1985 in Zürich statt. Für die FILMFRONT sprachen Ruedi Bind und Arc Trionfini. Ebenfalls anwesend war Werner Suter. Der "Plauderton" des Tonbandprotokolls wurde von Ulrich Georg Meyer bewusst in die hier vorliegende schriftliche Fassung übernommen. Die Redaktion dankt Martin Schaub für die ihr überlassenen Amerika-Photos.

Von Kleist, Hebbel und NZZ zu Marx, Lucacs, Marcuse und Tagesanzeiger

Bind: Könnten Sie etwas aus Ihrer Biographie erzählen und wie es dazu gekommen ist, dass Sie Filmkritiker geworden sind?

Schaub: Ich bin in Zürich geboren und habe da auch die Schulen besucht. Nach der Matur im Jahre 1956 stand ich vor einer relativ schwierigen Berufswahl. Der Vater dachte an Arzt, ich selber schwankte zwischen Architektur und der Schule für Gestaltung in Ulm, weil es dort eine Filmklasse gab. Die Architektur fiel dann weg, weil ich eine Null im mathematisch-logischen Denken bin. Ich fing in Zürich mit Germanistik an. Daneben belegte ich neuere amerikanische und englische Geschichte und Wirtschaftsgeschichte, - eine eigentlich komische Kombination. Voraus ging eine intensive Lektüre materialistischer Autoren, von Marx bis Lucacs. Ich fand, Geschichte ohne Wirtschaftsgeschichte sei sowieso nichts. Ich habe 1963 mit einer Dissertation über Kleist bei Emil Staiger abgeschlossen. Von 1960 an - ich war damals 23 - habe ich mir das Leben als Mittelschullehrer verdient. Obwohl ich hätte Lehrer bleiben können, habe ich ein Volontariat bei der Neuen Zürcher Zeitung gemacht. Ich habe auch über Film zu schreiben begonnen. Nach dem Volontariat kam ich 1964 zur Lokalredaktion, wo Martin Schlappner Ressortchef war. Ich habe begonnen, vorwiegend über Film und Fernsehen zu schreiben, daneben aber auch über lokale Sachen bis hin zum Polizeibericht. Ich bin bis Ende 1967 geblieben. Dann wechselte ich zum Tagesanzeiger. Dort, neben diesem "Tagesjournalismus", habe ich immer ein wenig geschrieben, auch grössere Sachen, unter anderem ein Büchlein über Hebbel in der Reihe "Friedrichs Dramatiker der Weltliteratur". Seit ich 15 bin, zeichne und fotografiere ich. Immer war da dieses Hin und Her. Auf der einen Seite die Bildersprache, andererseits die literarische Sprache.... Der Wechsel von der NZZ zum Tagesanzeiger hängt mit 1968 zusammen, man las die Frankfurter Texte, Marcuse etc..

Bind: Wie alt waren Sie da?

Schaub: Ich war einunddreissig. Seit 1970 bin ich auch beim Tagesanzeiger-Magazin von der ersten Nummer an. Im ersten Magazin habe ich über "Easy Rider" geschrieben. Mein letzter oder vorletzter Artikel in der NZZ berichtete über das Experimentalfilm-Festival von Knokke. Ich habe das in einer Zeitung geschrieben, die durch den Wechsel des Chefredaktors immer ängstlicher geworden ist und liberal mit freisinnig definiert hat. Ich bin immer mehr von der Basis dieser Zeitung weggerutscht. Martin Schlappner war jemand, der die Spannungen zwischen einem Liberalismus im landläufigen Sinn, den er vertrat, und dem

Liberalismus zürcherischer Prägung ausgehalten hat. Aber ich konnte das nicht. Dem Tagesanzeiger ging der Ruf voraus, tolerant, aufgeweckt, dem Neuen zugetan zu sein. Tatsächlich sah es dann nicht ganz so aus. Was die Arbeit beim Tagesanzeiger schwierig macht, ist die Tatsache, dass diese Zeitung eine Art Monopolmedium in dieser Stadt ist und dass deswegen Vorsicht gross geschrieben wird. Der Tagesanzeiger hat Mühe mit seiner Macht, die er zweifelsohne hat.

Bind: Man könnte also sagen, dass die Grenzen im Tagesanzeiger durch die Wirtschaft gesetzt werden, während dies bei der NZZ wahrscheinlich mehr durch parteipolitische und weltanschauliche Richtlinien erfolgt.

Schaub: Ja, das stimmt. Ich muss sagen, dass ich eigentlich, was die Sparte Film anbelangt, immer geschützt wurde durch die jeweiligen Chefredaktoren. Anfangs attackierte die Kinobranche sehr stark. Ich war einfach der "Rote" auf dem Platz Zürich. Damals wurde ja das Kinogewerbe weitgehend von einem ganz "Blauen" geleitet, von Scotoni. Es kamen also immer wieder Reklamationen. Vielleicht sind die Grenzen im Falle des Tagesanzeigers doch nicht einfach nur von der Wirtschaft gesetzt. Sie sind vielmehr gesetzt durch die Gesamtkonzeption der Zeitung, die man "Journalistische Plattform" nennt. Es heisst, die Zeitung solle von jederman gelesen werden können, also auch vom Mann von der Strasse, und zwar von der ersten bis zur letzten Seite. Das kann Probleme geben. Man ist gezwungen, Sachen wegzulassen, zu vereinfachen, lesbar zu machen für den Normalverbraucher. Zum Beispiel verbieten sich dadurch Reflexionen über bestimmte ästhetisch-philosophische Probleme. Man muss sich sagen, das hat in dieser Zeitung keinen Platz, man muss es anderswo schreiben.

Trionfini: Ist denn nie daran gedacht worden, das Tagesanzeiger-Magazin als einen solchen Ort zu gebrauchen?

Das Theoriemanko des Schweizerfilms

Schaub: Das Magazin hat anspruchsvolle Texte. Aber es funktioniert gleich wie seine Vorbilder, zum Beispiel das "New-York Times-Magazine", nämlich mit Story-Journalismus. Der reine Essay kommt im Magazin fast nicht vor. Alles ist immer aufgehängt an einer Figur, einer Geschichte, einem Porträt, einem Ereignis. Mir ist es eigentlich bei solchen sachbezogenen Reflexionen recht wohl. Aber auch der Tagesanzeiger hat, wie das meiste in der Schweiz, ein Theoriemanko. Wie auch der Schweizer Film ein völliges Theoriemanko hat. Man sieht es auch daran, dass der Schweizer Film keine Strategien in der neuen Mediensituation zu entwickeln vermag. Es wirkt ja völlig hilflos, wie sich der Film und die Filmer, die Produzenten und Verteiler heute in dieser neuen, komplexen Situation äussern. Es ist eine Zwischenphase, man versucht dies und jenes, aber eine eigentliche Ideologie hat der Film nicht.

Trionfini: Wo und wann gab es denn diese Theorie bei Filmemachern? Es müssten sich doch entsprechende Äusserungen finden lassen.

Schaub: Es gibt noch Ueberbleibsel davon. Zum Beispiel die Solothurner Filmtage 1969. Da kamen erstmals auch Leute von der Kinobranche, das Fernsehen kam, Verleiher kamen, und sie sagten: macht Filme die wir brauchen können und die die Leute anschauen wollen! Doch hat man sich dann gefragt, ob man als Filmer überhaupt in diesen "Kreis" hinein soll. Dann wurde diese Parallelfilmkultur aufgebaut, die ja schon vorher mit dem Ciné-Zirkus von Köbi Siber begonnen hatte. Nachher kam dann auch noch der "Film-Pool"....

Bind: Kommt "Ciné libre" auch aus dieser Zeit?

Schaub: "Ciné libre" ist eine Nachfolgeorganisation von "Fédération des Cinéclubs Suisses", die schon immer Parallelfilme hereingeholt hatte. Die Filmclubs waren Ende der 60-er Jahre ziemlich am Boden. Und nicht zu vergessen: die Filmer sind mit ihren Filmen gereist. "Charles mort ou vif" ist nicht nur in den Kinos gelaufen. Es gab eine Struktur, in der man abseits des Kinos Leute erreichen konnte. Kurt Gloor erreichte mit seinen Filmen "Die grünen Kinder" und "Die Landschaftsgärtner" viele Leute, zum Beispiel in Vereinslokalen. Auch der "Film-Pool" war Ausdruck dieser Theorie. Man sagte sich, dass Kino und Fernsehen gar keinen Platz für diese Filme haben, die man machen wolle. Und dann gehörte auch der Kampf um den Selbst-Verleih der Kinofilme mit zu dieser neuen Theorie.

Trionfini: Aber das sind eigentlich mehr pragmatische Handlungsanweisungen. Theorie als solche gibt es meiner Meinung nach im Schweizer Film nicht. Ich meine Theorie in fassbaren Äusserungen.

"Schaffen wir zwei, drei, viele Vietnams" und "Die Heimat muss dein Werk sein"

Schaub: Wenn man nicht Theorie sagen will, dann vielleicht Selbstverständnis. Natürlich gibt es nicht viele theoretische Texte darüber, zumindest keine theoretisch-ästhetischen Texte. Aber es gibt durchaus theoretisch-politische Texte, von Alexander Seiler zum Beispiel. Man darf auch nicht vergessen, dass es damals nicht nötig war, alles zu sagen, es war einfach klar. Es gab Stichwörter, die es heute nicht mehr gibt, tägliche News, den Ausspruch "Schaffen wir zwei, drei, viele Vietnams", das alles war bei den Filmschaffenden klar. Ganz klar ging es gegen den - wie heisst es bei Godard? - gegen den Hollywood - Mosfilm - Cinecittafilm. Man sagte sich, wir machen ein Partisanenkino, ein Provinzkino, ein Kino von diesem Land hier, für dieses Land. Es gibt noch und noch Texte aus dem Anfang, in denen gesagt wurde, dass es niemanden auf der Welt gebe, der uns im Film darstellen wird, das müssten wir selber machen. Diese Politik ist heute, würde ich sagen, nicht mehr vorhanden.

Trionfini: Die sogenannte 68-er Generation war ja hierzulande nie besonders tieferschürfend theoretisch aktiv. Man hat gewisse Stichworte übernommen, sie zum Teil auch im Film umsetzen können.

Schaub: Es kam nie so offen theoretisch daher wie in Deutschland oder Frankreich. Ich glaube trotzdem nicht an einen Import von Schlagwörtern. Wir reden halt Mundart, und die ist nicht so scharf, wir haben ein wenig Angst vor dem politischen Diskurs. Ich würde bestreiten, dass in der Schweiz nur Nachahmung gemacht wurde von dem, was andere radikaler vollzogen haben.

Bind: Aber es fällt doch auf, dass diese Filmer, die damals aktiv waren, heute entweder ausgefallen sind oder in konventionellen Spielfilmformen arbeiten. Offenbar wurden Probleme tatsächlich nicht fundamental genug durchdacht, die eine Basis für eine wirkliche Praxis, sowohl politisch als auch filmisch, gegeben hätten. Anders ist es nicht erklärlich, dass heute Filme gemacht werden, bei denen man sich fragen muss, ob sich der Macher überhaupt überlegt hat, was er mit dem Film machen will, was das für ein Ausdrucksmittel ist.

Schaub: Der Aufsatz "Heimat und Entfremdung im Schweizer Film", den Alexander Seiler zuerst im Tagesanzeiger-Magazin publiziert hatte, ist eine absolut essayistisch-theoretische Formulierung der Zielsetzungen eines ganzen Filmschaffens gewesen. Der Essay hört auf mit einem umgekehrten Zitat von Adrian Turel: "Die Heimat muss dein Werk sein". Also, Heimat muss man mit dem Film erschaffen. Natürlich tönt das ein bisschen belletristisch. Etwas anderes ist: wie schnell man doch seine Ecken verlieren kann, wenn einem plötzlich der Zugang zum Kino offen ist, wenn man zum ersten Mal mit seinem Film ins Kino kommt.

Trionfani: Gibt es einen "Einbruch", wo man sagen kann: da ist offensichtlich Ballast abgeworfen worden? Oder findet das jeweils nur individuell bei einem Einzelnen statt, dass, wenn er ins Kino kommt, schnell von dem abkommt, was er früher proklamiert hat?

Der Erfolg, der ausgeblieben ist, und der Erfolg, der sich eingestellt hat

Schaub: Es war sehr wichtig, dass man sagte: der Kinospielefilm ist nicht die Krone des Films überhaupt. Das war damals geläufig, bis etwa Mitte der 70-er Jahre. Man machte keinen Unterschied zwischen Spiel- und Dokumentarfilm. Es gab, auch bis etwa 1975, ein experimentelles Filmschaffen. Dieses Selbstverständnis: wir machen unsere Filme, es ist uns egal, was marktgängig ist, das hielt sich also etwa zehn Jahre. Man sagte: ein Film ist ein Film, er ist kein Zeichensystem, das man erlernt, bis man's kann - sondern der Film ist etwas, das dauernd erneuerungsfähig ist. Nachher, als es möglich wurde, ins Kino zu kommen - und da sind uns ja die Westschweizer vorausgegangen - haben sich sicher einige allzufrüh an das Gängige angeglichen. Das führte dann zu dieser Hierarchie der Filme. Dass man sagte, der Hundertminutenfilm ist Kino, das andere ist nur Vorbereitung. Andererseits waren sicher auch das Fernsehen und die Filmförderung schuld daran, die Kriterien zur Beurteilung brachten und damit Druck erzeugten. Wenn man sieht, welche Filme aus der Deutschschweiz im Kino Erfolg hatten - und diesen braucht man, wenn die Budgets steigen - so sieht man, dass es halt nicht die originellsten waren, sondern eher die, die von ihrer Machart

her dem gleichen, was in Europa galt. Wenn man zum Beispiel den ersten Spielfilm von Peter von Gunten nimmt, so war das ein absolut politischer Film ("Die Auslieferung"). Man sieht dann die Anpassung schon in seinem zweiten Spielfilm "Kleine Frieren auch im Sommer", einer Art Fernsehspiel mit moderater Dramatik. Man sieht es auch bei Gloor. Von seinen ersten, sozial engagierten Filmen zu seinem ersten Spielfilm, "Die plötzliche Einsamkeit des Konrad Steiner", der sich im Grunde nur noch durch die Akteure und Schauplätze von einem Fernsehspiel wie zum Beispiel "Lina Braake" von Brustellin unterscheidet, das ja auch fast gleichzeitig entstanden ist. Am wenigsten weggekommen von einer ganz kohärenten Linie ist Tanner.

Bind: Das ist doch erstaunlich, dass eigentlich der vom kommerziellen Standpunkt aus erfolgreichste Schweizer Filmer gleichzeitig noch die stärkste Theorie hat, abgesehen von der Theorie im Avantgardefilm, die hier sowieso selbstverständlich auch zum Filmemachen mit dazu gehört. Wobei man sagen darf, dass Tanner konsequent immer seine eigenen Filme gemacht hat. Alle anderen Spielfilmer, vor allem die aus dem deutschsprachigen Raum, kommen ja immer lange nachher, mit sehr starken Kompromissen in Erzählweise und Blickweise. Und die sagen sich dann: jetzt will ich mal einen rechten Spielfilm machen.

Schaub: Ich glaube, das Verrückte ist, dass diese Kompromisse nicht einmal bewusst gemacht werden. Ich glaube nicht, dass sich Leute wie Lissy, Gloor oder Imhoof sagen: so, diesen Film hier will ich machen, aber dies und jenes ist zu extrem, also mache ich Kompromisse - und dann kommt real jener Film heraus, den wir alle dann sehen. Ich glaube, dass es tatsächlich ihre eigenen Filme sind und dass sie nicht etwas anderes denken.

Bind: Ihre Filme sind ein Bild ihrer Haltung zum Film, zur Gesellschaft, zur Kunst.

Schaub: Wichtig in diesem Zusammenhang ist der Erfolg, der ausgeblieben ist. Nehmen wir Xavier Koller mit seinem "Hannibal", bei dem er ja schwer einen auf den Deckel gekriegt hat und noch jahrelang Schulden abtragen musste. Nachher hat er sich halt genau überlegt, was es heisst, ins "Kino" hineinkommen zu wollen, was da so üblich und gängig ist. Es wäre auch unmenschlich, von einem Produzenten oder Autorenproduzenten zu verlangen, Filme zu machen, damit wir Filmkritiker zufrieden sind, andererseits die Leute aber ausbleiben. Das Kino ist eine Vertriebsstruktur, die ganz fürchterlich konventionell ist. Ich glaube, das Kino ist konventioneller als Malerei, Literatur oder selbst das Staatstheater. Das Fernsehen hingegen ist das noch mehr als das Kino.

Bind: Erstaunlich aber, dass man alte Filme, oder auch Straub und so, eigentlich nur am Fernsehen sieht. Schaut man das Westschweizer Fernsehen an, so hat man den Eindruck, dass das Fernsehen im Grunde genommen viel mehr Möglichkeiten hat, wie übrigens auch das Radio.

Die allgemeine Anpasserei ist voll im Gange

Schaub: Ich will nicht sagen, dass es nur Einheitskost sei. Trotzdem hat das Kino der ganzen Erneuerung des Films in den 60-er Jahren kaum Rechnung getragen. Wenn man die Programmationen anschaut, kann man sofort auf Grund der Grösse des Kinosaales auf die Art des Filmes schliessen. Oder um 19.00 Uhr die Sondervorführungen: da sagen sich die Leute, das ist wohl zu schwierig.... Will man den Zugang zum breiten Publikum finden, so muss man sich Gedanken machen über deren Kultur, deren Neugierde (die übrigens klein ist), einfach über deren Kulturverhalten. Ich finde das auch legitim, wenn das ein Filmer, der einen Film für eineinhalb Millionen dreht, macht. Ich bedaure nicht die 10 Kinofilme, die wir im Jahr haben, sondern die 30-50 andern, die uns fehlen: die Kurzfilme, Dokumentarfilme, experimentellen Filme. Wenn wir das diesjährige Solothurn analysieren, sehen wir doch, wie wenig von anderen Formen vorhanden ist. Die Genfer demonstrieren mit ihren Kurzfilmen, mit ihren Fingerübungen doch nur dies: seht her, wir können mit den gängigen Kinoformen bestens umgehen. All das Eckige, Skizzenhafte, Unfertige, Nichtstandardisierte ist andererseits entweder hilflos, weil mit sehr wenigen Mitteln gemacht, oder es fehlt ganz einfach. Ich habe Solothurn dieses Jahr sehr langweilig gefunden. Vielleicht das Schlimmste ist das Publikum dort, das auf Filme, die nichts mit gängigen Kinonormen zu tun haben, sehr schroff reagieren kann.

Bind: Der Avantgarde-Film hat ja mit Solothurn schon lange keinen Ort mehr. Hatte er das jemals in Solothurn?

Schaub: Das würde ich schon sagen. Nehmen wir die "Heimposamenten" von Yersin. Dieser Film war damals, im Vergleich zu den anderen Dokumentarfilmen, ein absoluter Avantgardefilm. Dieser Film hat seine Karriere in Solothurn begonnen. Auch die Dindo-Filme waren in ihrer Recherchierart ganz neu und kamen auch an. Und noch früher, einige richtig Verrückte: Christoph Kühn mit seinem Film "X Bilder", der aus drei- und vierfachen Belichtungen bestand. Man jubelte nicht über diese Filme, aber man nahm sie an und diskutierte darüber. Und jetzt, wenn man sieht, wie die Leute in Solothurn aus Klopfensteins "Geschichte der Nacht" rauslaufen, dann ist das ein verheerendes Zeichen. Es ist kein gutes Publikum in Solothurn.

Trionfini: Das hängt auch mit den anschliessenden Diskussionen zusammen, von denen man schon lange sagt, dass sie unmöglich seien.

Schaub: Ja, das hat sich jetzt verschärft, es wird immer schlechter. Zum Teil liegt es auch an der Diskussionsleitung. Es sind manchmal Diskussionen, wie sie Filmvertreter mit ihrer Ware unter dem Arm haben könnten, mit Fragen wie: für wen hast du diesen Film gemacht? Kommerzielle Überlegungen also. Und auch die Antworten sind dementsprechend. Zur Zeit ist eine allgemeine Anpasserei im Gange, die vermehrt von den Vertriebsmöglichkeiten diktiert wird - es gibt ja keinen Parallelverleih mehr, und die Solothurner Auswahlschau finde ich eher traurig....

Trionfini: Die letzte Reise für den Film!

Schaub: Auch hier in Zürich ist das so. Da laufen diese Filme an zwei Abenden in der Roten Fabrik und dann Aus und Amen. Man könnte sie aber auch im Kommunalen Kino während einer Woche zeigen. Man will ja nicht für niemanden einen Film machen. Die andere Seite ist der völlige Verlust an Theorie und Utopie. Ich weiss nicht, wie weit der Einzelne da Schuld trägt, aber es ist keine grosse Zeit für Entwürfe, auf welchem Gebiet auch immer.

Bind: Diese Entwurfsarbeit wird aber fortlaufend vom Künstler und Filmer gemacht. Vielleicht könnte man es umgekehrt sagen, dass diese Arbeit immer weniger rezipiert wird, auch durch Leute wie Sie, wo das früher doch ein wesentlicher Bestandteil Ihrer Arbeit, zum Beispiel in der ursprünglichen Zeitschrift "Cinema" war. Es ist erstaunlich, dass Sie Ihr Urteil ganz abstützen auf das, was in Solothurn gelaufen ist.

Schaub: Das stimmt zum Teil. Was die Zeitungsarbeit betrifft, schreibt man als Kritiker nur über das, was öffentlich wird. Hat einer einen Experimentalfilm gemacht, dann genügt das noch nicht. Der Film wird für die Zeitung erst wichtig, wenn er aufgeführt wird. Also muss ich diesen Moment abwarten. Wenn ich die Filme nicht kenne, wie zum Beispiel heute abend diese Hamburger Filme, dann schreibe ich zum voraus einen Artikel über die "Kleine Filmförderung" in Hamburg. Das als Hinweis. Wenn ich hingegen heute abend darüber schreibe, dann ist es morgen vorbei und niemand kann es mehr anschauen gehen. Dann lasse ich es sein.

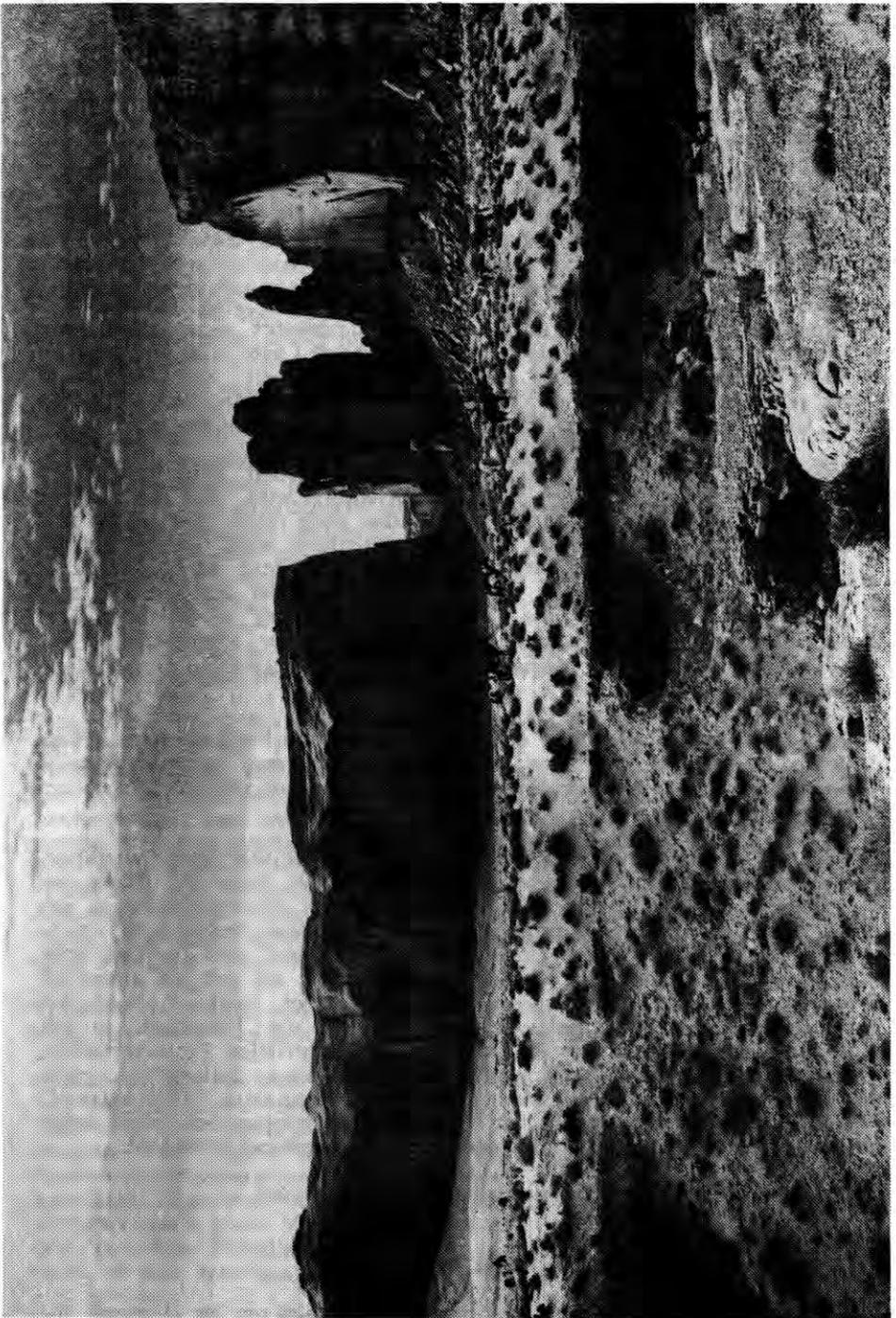
Bind: Es war doch früher so, dass man einfach hinging, wenn Filme liefen. Heute spürt man eine gewisse Ermüdung, man geht nicht mehr einfach so hin, weil es ein Ereignis ist - man wartet vielmehr bis es am Fernsehen kommt.

Schaub: Das Programm des Filmpodiums war früher viel experimenteller, man hatte etwas zum Schreiben. Es war öffentlich. Sogar die Filme von Knokke kamen 67/68 nach Zürich, auch das New American Cinema sah man bei uns. Ich muss zugeben, dass ich gewisse Sachen nicht mehr (oder weniger) sehe als früher. So zum Beispiel die Zürcher- oder Schweizer Videoszene, die ich weniger gut kenne, als ich sie eigentlich kennen müsste. Auch die Super 8-Szene. Das hängt nicht unbedingt mit fehlendem Interesse zusammen, sondern mit der Kapazität. In der Zeitung ist so viel anderes los. Ich brauche langfristige Projektarbeiten, damit ich in einem Servicebetrieb, wie es eine Zeitung ist, nicht untergehe. Doch habe ich andererseits über das Programm "Film extrem", das Franz Reichle gemacht hatte, immer geschrieben. Ich muss schon sagen, die Schweizer Super 8-Szene ist mir weitgehend unbekannt.

Trionfini: Die kennt auch kein Schweizer Filmkritiker!

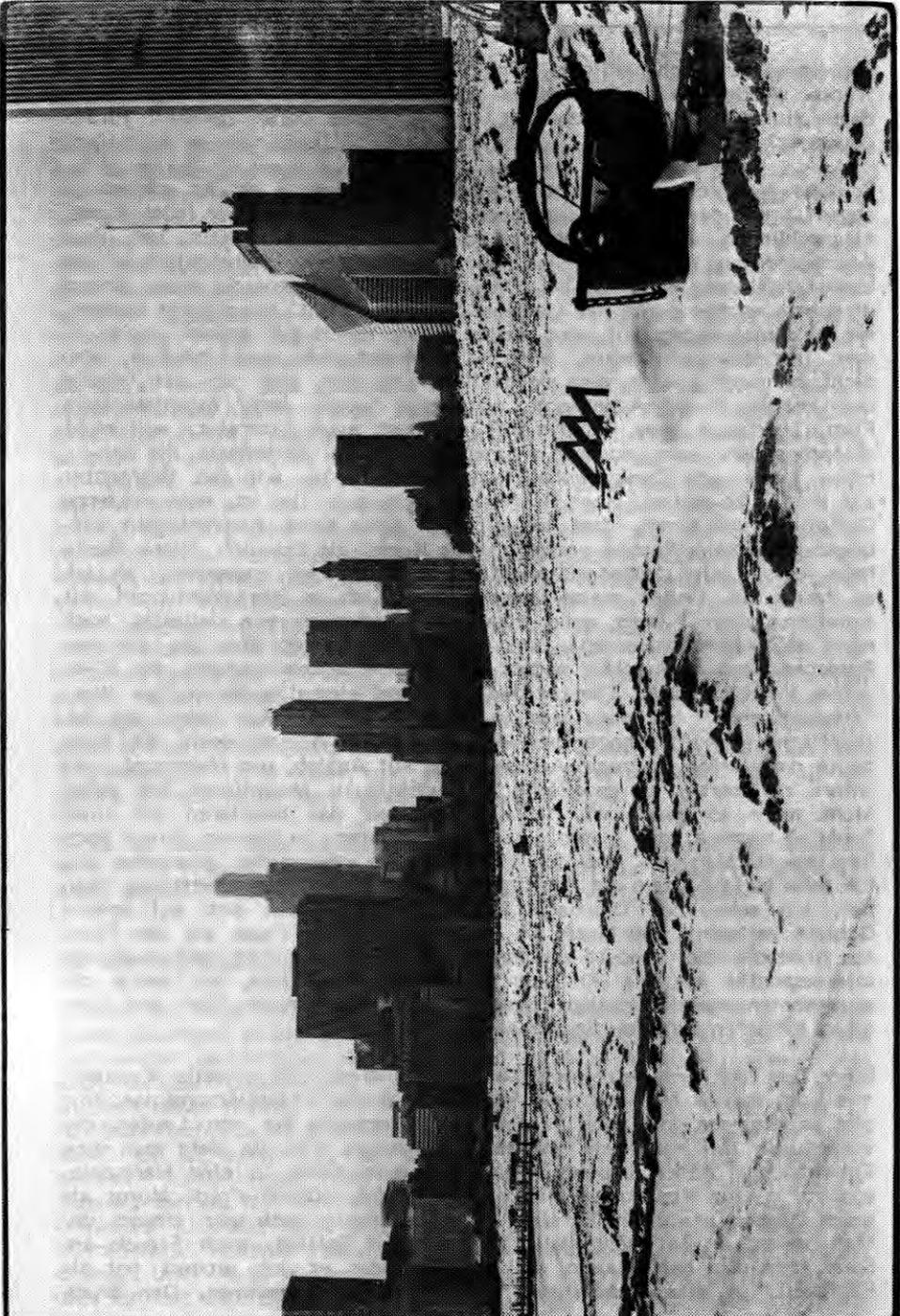
Die Skepsis gegenüber jeder Kunst

Bind: Mich würde persönlich interessieren: ich weiss um Ihr Interesse für



1
2

3
4



innovativ-spielerische Filme, für "Augenfilme", auch für schwierige Werke. Würden Sie heute zu einer Veranstaltung kommen, wenn man Sie dazu einladen würde? Oder ist das Interesse daran generell zurückgegangen?

Schaub: Nein, es ist nicht zurückgegangen. Aber ... es ist schwer zu sagen ... mit der Zeit hat sich doch eine Skepsis, gegenüber jeder Kunst, eingeschlichen. Ich möcht hier Lenin zitieren, der gesagt hat, dass Avantgarde nur dann einen Sinn habe, wenn in ihrer Selbstdefinition die eigene Auflösung enthalten sei. Das heisst, die Avantgarde muss einmal eingeholt werden durch das Uebrige. Sie kann nicht Avantgarde bleiben, sie muss sich sagen: Wir sind weiter vorn, damit die andern nachkommen. Der Idealpunkt wäre, wenn keine Avantgarde mehr möglich, also nicht mehr nötig wäre; also wenn alle soweit sind, dass sie sich Inhalte und Formen dieser Avantgarde angeeignet haben. Jeder experimentelle Film, überhaupt jede experimentelle Kunst, auch Literatur, will nicht einfach anders sein, sondern sie will in diesem Anderssein die Seh-, Hör-, Lese- und Denkgewohnheiten verändern, sie will den Betrachter auf ihre Seite ziehen, einen Schritt vorwärts tun. Das ist eine moderne Definition von Kunst, dass sie auf der einen Seite Konventionen aufbricht, andererseits Sachen vorwegnimmt: Kunst als Entwurf. Diese Geste habe ich für mich früher als wichtiger und richtiger angesehen, als ich es heute tue. Daher meine Skepsis. Wenn ich zu Veranstaltungen mit experimentellen Filmen gehe oder zu Vernissagen von vielleicht noch nicht so berühmten Leuten - dann trifft man immer etwa die gleichen Personen. Man muss schon sagen: die Erneuerungsbewegungen der 60-er Jahre, in Film, Musik, Theater, haben vorerst einmal verloren. Das Wort "Tendenzwende" ist mehr als nur so ein Wort. Von daher bin ich skeptischer geworden gegenüber experimentellen Äusserungen. Ich habe heute mehr Mühe, extreme Äusserungen auf Anhieb, und überhaupt, und sofort, reflexartig, als gesellschaftlich wichtig zu akzeptieren. Ich weiss nicht mehr so genau wie früher, inwieweit das Hantieren mit einer Super 8-Kamera oder Video und das Vorführen im kleinen Kreis noch Sinn macht. Mag sein, dass ich kritischer und intoleranter geworden bin. Ich sehe einfach, dass die Avantgarde nicht mehr diesen politischen Sinn hat, ich sehe ihre Ohnmacht. Das "Neutönen" hat sich auf andere Gebiete verlagert. Die Musik ist zur Zeit mehr im Fluss als der Film. Ich finde die über hundert Zürcher Bands, die es zur Zeit gibt, kulturell interessanter als die 10 Super 8-Filmer. Die Filme, ich meine die sogenannten experimentellen Filme, haben heute weniger Sinn und üben einen kleineren Einfluss aus als die Musik.

Bind: Das lässt sich jetzt nicht so schnell klären. Die aktuelle Konzertmusik ist meiner Meinung nach in einer ähnlichen Orientierungskrise. Nur gibt es hingegen dort eine Tendenz zur Harmonie hin von Leuten, die vorher sehr frei mit ihrem Material umgegangen sind. Da sieht man eine Entwicklung. Während beim Film die Leute nicht in eine Harmonie, sondern in eine Konvention hineinkommen. Ich möchte Fredi Murer als gutes Beispiel erwähnen. Er steht in der Schweiz noch sehr einsam da. Man weiss, er hat sehr viel Fähigkeit zum Spielen, auch Freude am Spiel, dass man hoffen kann, er könne das, was er sich erobert hat als Fähigkeit, in einen nächsten, grossen Film hineinnehmen. Der Bruch

entsteht dann, wenn Leute sagen: da war ich mal jung - jetzt aber kommen die richtigen Sachen!

Schaub: Ich glaube nicht, dass Murer der Einzige ist, bei dem man noch auf Erneuerung hoffen kann. Klopfenstein macht auch Filme, die sich nicht arrangieren. Auch Christian Schochers "Reisender Krieger" finde ich einen enorm wichtigen Film. Ein Film, bei dem sich sein Autor die Freiheit nimmt, zu formulieren, wie er es für richtig hält, entgegen allen Konventionen - allein schon was die Länge des Filmes betrifft. Es gibt andere, Beat Kuert zum Beispiel. Ich sehe ihn als einen ausgesprochen eigensinnigen Filmautor, wie auch Friedrich Kappeler. Einen Niedergang - das dürft ihr ruhig alles drucken - sehe ich bei Kurt Gloor. In seinen beiden letzten Filmen hat er zwar Figuren, die abseits der Norm stehen, aber behandelt ist das Ganze auf eine Art, die ich opportunistisch nennen würde. Das heisst, Inhalt und Form widersprechen sich. Das Recht, das sich die Hauptfigur im "Erfinder" herausnimmt, nämlich zu erfinden, zu verarmen und schliesslich als Irrer eingeliefert zu werden - darauf blickt Gloor zwar mit einer gewissen Sympathie, aber abfärben auf die Darstellungsform tut das überhaupt nicht. Auch Markus Imhoof macht nicht andere Filme, als er sie vor zehn Jahren gemacht hätte, hätte er sie schon damals machen können. Er ist ein Mensch, der schnell und heftig erzählen will. Andererseits Lissy, der durch seinen Film "Konfrontation" einen Knacks bekommen hat, weil der Film nicht gelaufen ist. Ein anderer Knacks ist der Grosse Erfolg, hinter dem er jetzt herrennt. Bei den Westschweizern ist, neben Tanner, auch Soutter er selbst geblieben. Ein wenig müde ist vielleicht Goretta geworden. Von einem neuen Reusser-Film darf man sicher erwarten, dass er das Vorangegangene der 70-er Jahre nicht verleugnen wird. Das Konventionelle kommt in der Romandie dann eher im Fernsehen. Die Sachen von Lagrange sind nicht mehr zum Anschauen, total daneben. Also ... ich glaube einfach nicht, dass Murer der Einzige ist.

Bind: Bei Murer habe ich das Gefühl, dass er durch seine Arbeit wirklich eine Reife erlangt hat. Bei Klopfenstein bin ich auf Weiteres gespannt, seine gegenwärtigen Sachen sind für mich eher Zwischenspiele.

Wo sind die Filmer, die heute beginnen

Schaub: Ich frage mich: was ist der Grund, warum ich von den heute Zwanzigjährigen so wenig kenne? Ich habe alles von Pius Morger gesehen und darüber geschrieben, ich habe alles von Michel Rodde gesehen und auch darüber geschrieben. "Alexandre" von Amiguet finde ich einen wunderschönen kleinen Film. Aber anderes ... da hab ich schon Mühe ... ich habe noch das Gruppenexperiment "Anna" gesehen. Was gibt es sonst noch? Es ist auch möglich, dass es heute weniger junge Leute mit genauen Vorstellungen gibt, wie und was sie machen wollen, als vor zwanzig Jahren. Mit dem muss man immer rechnen. Das hat es in der Schweizer Literatur auch gegeben. Nach dem Krieg waren es Frisch und Dürrenmatt. Nachher dann der ganze Jurasüdfuss, Walther, Steiner, Bichsel. Und heute wieder eine Masse von Leuten, die publizieren, so dass ich mit dem Lesen gar nicht nachkomme. Vielleicht muss man sich

im Film mit dem unsympathischen Gedanken anfreunden, dass es da auch so wellenweise kommt. Gibt es heute tatsächlich so viele Filmer die beginnen, wie zwischen 1965 und 1970?

Trionfini: In Solothurn tauchen schon Neue auf - aber die bleiben dann meistens einmalige Phänomene!

Bind: Es ist heute eine ganz andere Situation. Das wird man einmal in der Filmgeschichte aufarbeiten müssen. Früher war es immer etwas Spezielles, wenn einer zur Kamera griff. Währenddem heute die Leute ja in diese Bilderflut hineingeboren werden, sich auch ganz anders dazu stellen müssen. Sie benutzen die Geräte wie einen Heimcomputer, ohne Anspruch auf eventuelle Kunst, oder Kino, oder Fernsehen. Oder man lässt es zum vornherein sowieso sein.

Die Jungen wollen anfangen zu reden, und die Alten haben noch lange nicht alles gesagt

Schaub: Noch etwas anderes kommt hinzu. Das erste Mal in der Schweizer Filmgeschichte sind zwei Generationen am Werk. Also die 50- bis 60-Jährigen, die ja nicht irgendwo in den Kommerz abgedriftet sind - und die Leute zwischen 20 und 30.

Trionfini: Man muss natürlich sehen, dass die "Alten", allen Schwierigkeiten zum Trotz, doch eine praktikable Möglichkeit haben, Filme zu machen. Bei den Jungen ist es unwahrscheinlich schwierig, auch wenn es nicht danach aussieht, weil der Standard der "Alten" zum Masstab genommen wird. Auch ist das Kulturangebot so breit, dass ein Neuling kaum wahrgenommen wird.

Schaub: Beim Aufbruch in den 60-er Jahren war das DIE Chance, weil keiner der "Alten" noch etwas gemacht hat. Oder zumindest nichts Interessantes. Mitte der 60-er Jahre war der Alte Schweizer Film praktisch tot. Er war nicht mehr so stark, dass dagegen gekämpft werden musste. Heute hat schon ein Debutant bei der Finanzierung seines Filmes eine Konkurrenz von denjenigen, die er "alt" nennt, die sich aber selber noch gar nicht alt fühlen. Tanner ist 54 und er will noch! Meiner Meinung nach gehen wir mit dieser neuen Situation noch sehr schlecht um: dass also die Jungen anfangen wollen und die Alten noch lange nicht alles gesagt haben. In diesem Sinne finde ich die Diskussion in Basel, aber auch in Zürich und Genf, wo es schon mehr Realität ist, um die "Kleine Filmförderung" nämlich, sehr wichtig. Obwohl ich finde, dass der Bund nicht ganz aus seinen Aufgaben entlassen werden soll. Bei den wenigen Bundesgeldern und dem Willen des Bundes, denjenigen eine Kontinuität zu garantieren, die schon etwas gemacht haben, bleibt für die Neuen zu wenig Geld übrig. Auch zu wenig Neugierde übrigens! Wenn man zum Beispiel sieht, was die Stadt Hamburg fördert. Das sind Filme, die nie ins Kino kommen werden. Das sind praktisch Sachen für die Schublade. Aber die Stadt zahlt.

Bind: Wieviel?

Schaub: Das gegenwärtige Budget beträgt 2,5 Millionen DM im Jahr. 65% davon sind Beiträge an grössere Filme, 35% gehen an kleinere, experimentelle, innovative Filme, die zum Teil bis zu einem Budget von 80'000 DM voll finanziert sind. Diese Filme werden in Oberhausen gezeigt, in Hamburg, dann reisen sie noch ein wenig herum, oder es gibt Blockveranstaltungen wie jetzt hier in Zürich. Aber es ist ganz klar, dass hier der Staat keinen Gegenwert in Zuschauerzahlen haben will; er akzeptiert, dass der Filmer in wirtschaftlich geschützten Räumen so arbeitet, wie er es für richtig hält. So etwas gibt es bei uns nicht. Ich finde es verheerend, wenn ein Filmer - ich rede jetzt nicht von einem Super 8-Tagebuch-Filmer - der seine neuen Formen erproben will, bei uns a) beim Projekteingeben antreten muss gegen die "Bestandenen" b) dass das Projekt auf seinen "Nutzen" hin geprüft wird.

Bind: Das ist eben eine filmspezifische Förderung, das heisst, man ist produktorientiert. Andererseits die bildenden Künste, wo man sich um ein Werkjahr bewirbt, um ein Atelier oder Stipendium. Dort heisst es, wir fördern dem seine Fähigkeiten und Kräfte. Also schmeissen wir 30'000 Fr. im Jahr raus, mit denen er etwas machen kann. Mit dem kann er ein Jahr leben. Will er etwas grösseres machen, muss er halt schauen, wo er noch mehr Geld aufreiben kann. Die Grösse des Betrages ist meiner Meinung nach etwas Immanentes, das bei einer solchen Werkgestaltung mitwirkt. Der Film ist hierfür symptomatisch, gerät er doch ausserhalb des Künstlerischen, wenn das Budget eine gewisse Höhe erreicht.

Schaub: Wir sind noch lange nicht soweit, dass wir Film von Kino und Fernsehen trennen, dass man sich sagt: Film hat vorerst noch gar nichts mit der Verteilung zu tun. Filmemachen ist wie Schreiben und Malen. Einen solchen Raum müsste es geben. In Zürich gibt es eine Arbeitsgruppe mit dem Projekt einer "Kleinen Filmförderung". Zirka 1/3 der eingesetzten Mittel wären dazu da, damit nicht Produkte für Kino und Fernsehen hergestellt, sondern einfach Filme gemacht würden. Es wäre völlig egal, wieviele Leute diese Filme anschauen würden und ob sie Erfolg hätten.

Trionfini: Es ist ganz klar, dass entsprechende Anstrengungen nur von den betroffenen Filmemachern selbst ausgehen müssen. Wenn's die nicht versuchen, kümmert sich kein Mensch um das Ganze.

Schaub: Es ist nicht so, dass alle Leute beim Bund völlig taub gegenüber diesen Forderungen sind. Natürlich werden die Filmkommission und der Begutachtungsausschuss von Leuten dominiert, die in der Filmwirtschaft drinstehen und sagen, das Wichtigste sei das Fortbestehen dieser Filmwirtschaft, das Erhalten der professionellen Infrastruktur. Daneben gibt es aber andere, die aus verschiedenen Gründen sagen, diese Basisforschung dürfe sich der Film in der Schweiz nicht einfach schenken, weil es ihn sonst plötzlich nicht mehr gebe. Sonst gibt es nur noch Maschinen ... und diejenigen, die sie bedienen können, werden älter und sterben weg. Und die ändern wissen noch nicht, was machen. Ich finde aber die Gefahr nicht allzu gross, denn nun kommt etwas Neues hinzu: dass

nämlich die Absolventen der Filmschulen in die Schweiz zurückkommen. Das hat es bei uns noch nie gegeben. Diese Leute sind nach London, New York, Paris, München und Berlin gegangen. Ein Teil von ihnen bleibt, steigt ein ins Fernsehen oder in Filmproduktionen. Aber die Hälfte kommt zurück. Und die wollen dann hier Filme machen.

Trionfini: Man kann sich da natürlich an Fassbinder halten (und es gilt auch bei uns): dass Leute, die wirklich Filme gemacht haben, nicht von den Filmschulen herkommen.

Die Sehnsucht nach der Filmpraxis - Die Möglichkeit aus der Zuschauerhaltung herauszukommen

Bind: Sie selber gehören ja zu den wenigen, die lange über Film geschrieben haben, dann aber auch Lust bekamen, selber Filme zu machen.

Schaub: Ich habe zwei kleine Sachen gemacht, die vielleicht etwas fremder aussehen als sie tatsächlich sind. Wie gesagt, ich habe immer gezeichnet und fotografiert. Ich sehe mich nicht als verhinderten Filmemacher, sondern es ist mehr eine Sehnsucht nach Praxis. Diese Sehnsucht kann man auch Sehnsucht bleiben lassen und nie etwas machen. Ich habe also zweimal etwas gemacht, eigentlich mit sehr viel Komfort. Weil das, was andere Anfänger in diesem Lande erleben, nämlich kein Geld zu erhalten, bei mir nicht ganz so gespielt hat. Ich habe einen Monatslohn, und den brauch ich nicht ganz auf - also kann ich es mir erlauben, etwas zu machen, auch wenn es nachher nicht viele Leute sehen. Im Zusammenhang mit dieser "Kleinen Filmförderung" möchte ich noch sagen, dass, wenn man das Geld diesen jungen Leuten nicht gibt und ihnen in der heutigen Situation nicht hilft, ihre Filme so zu machen wie sie wollen, - dass dann diese Filme nicht entstehen, oder sie sind unansehnlich! Sie sind immer nur Andeutungen von dem, was sie eigentlich im Sinn hatten.

Zurück zu mir: wichtig ist für mich, in die Praxis der Bilder zu gehen. Ich habe alles alleine gemacht, nur beim Schnitt habe ich die Hilfe eines Freundes in Anspruch genommen. Alles also sehr einfach, aber es liegt mir nahe. Moment mal ... Ich habe euch hier Fotos zum Amerika-Film, die alle schon vorher da waren. Ich habe die Zickzack-Reise des Filmes vorher zweimal gemacht und bin dann beim Drehen diesen Punkten nachgereist. Ja, was soll man dazu noch sagen? Ich bin einer ziemlichen Intoleranz begegnet, als unerwünschter Konkurrent behandelt oder einfach ignoriert worden. - Wie gesagt, ich brauche neben dem Tagesjournalismus auch längere Texte, die ich auf kleiner Flamme nebenher kochen lasse. Vor zwei Jahren war es "Die eigenen Angelegenheiten" (Cinema), vor drei Jahren eine kommentierte Filmographie über Godard (für Hanser), letztes Jahr waren es zwei Aufsätze über Robert Frank und Antonioni. Das Abhängigsein vom lokalen Filmangebot und das darauf Reagierenmüssen, das hat mir auf die Dauer nicht genügt. Wenn gesagt wurde, mein letzter Film sei Selbstporträt, dann stimmt das eben nicht. Es ist der Versuch, die schlechtesten Möglichkeiten einer künstlerischen Existenz zu zeigen. Also den Realitätsverlust, der eintrifft, wenn

man sich tagtäglich wirklich nur noch mit Bildern, Tönen, mit vorgefertigten Formulierungen auseinandersetzen sollte und muss. Das ist für mich eine Möglichkeit, wenn ich eben etwas so mache, aus dieser Zuschauerhaltung herauszukommen. In andern Ländern ist das eigentlich üblich -, hier in der Schweiz bin ich damit ein bisschen alleine geblieben. Es gibt den Bernhard Giger, der jetzt einen Berufswechsel macht, vom Filmkritiker zum Filmemacher. Aber das mache ich nicht.

Ich schreibe keine Ideen auf - Am wenigsten sinnlos ist das Machen selber

Bind: Gäbe es von Ihnen Skizzen oder Tagebuchblätter, die so viel öffentlichen Anspruch haben, auch Beschreibungen oder Schilderungen, dass sie in dieses Gespräch mit hineingenommen werden könnten? Etwas aus Ihrer unmittelbaren Arbeit, also weniger journalistisch Bezogenes.

Schaub: Ich weiss gar nicht, ob ich das überhaupt öffentlich machen will. Zu meinem ersten Film gibt es ein Tagebuch, ich kann es mal zeigen - hier sind die sieben Briefe, aber ob das etwas bringt weiss ich nicht hier, das sind so Polizeibüchlein, die ich immer in der Tasche mit habe für Notizen.

Bind: Wir haben an Skizzen gedacht, etwas Visuelles. Diese Ebene wäre schön: Zeichnung und Film.

Schaub: Ich schreibe keine Ideen auf. Wenn ich unterwegs bin, sind das kleine Geschichten und Beobachtungen. Sonst sind es halt Sachen über Filme. Notizen, die man eventuell einmal brauchen kann. Aber wie bereits erwähnt, das hängt mit meiner Skepsis zusammen in Bezug auf den gesellschaftlich-politischen Sinn des Schreibens über Kunst. Ich glaube, am wenigsten sinnlos ist das Machen selber. Das fehlt in unserer Filmförderung, in unserer Mediensituation, dass nämlich die Leute einfach MACHEN können.

Trionfini: Denken Sie, dass der Film keine gesellschaftliche oder bewusstseinsverändernde Wirkung hat, heute?

Schaub: Ich glaube, dass Oshimas "Reich der Sinne" vieles ganz praktisch ausgelöst hat, zum Beispiel in Paarbeziehungen. Auf der einen Seite zeigt der Film eine absolute Hörigkeit in einer Liebesbeziehung. In der Mitte des Films, beim einzigen Mal, wo der Film das Schlafzimmer verlässt, sieht man draussen auf der Strasse Militär marschieren. Der Film spielt 1936, es ist der Aufstand der Offiziere, also der Beginn des japanischen Faschismus. Einer, der diesen extremen Film sieht, kann etwas lernen. Er sieht nämlich, dass dieses Paar den politischen Umschwung in seinem Lande buchstäblich verbumst hat. Weil es eine Existenz ist, die sich nur noch auf diese Liebe beschränkt und erfüllt ist in dieser Zweierbeziehung. Man kann ihn also als emanzipatorischen Film ansehen. Dass diese Liebe dann mörderisch wird und bis in die Nekrophilie geht Ich glaube nicht, dass jemand aus dem Film gehen kann, ohne etwas fürs Leben erkannt zu haben. Wie die Veränderung seiner

Praxis dann aussieht, kann ich nicht sagen, aber sein Bewusstsein hat sich ganz bestimmt verändert. Ich würde nicht sagen, dass ein Film emanzipatorisch wirkt, dass also einer aus dem Kino geht und sich bei der Kommunistischen Partei einschreibt, seinen Job aufgibt, oder heimgeht und seinen Koffer packt und die Familie verlässt und nach Afrika geht oder nur bis Dietikon! Es gibt Filme, die das Bewusstsein beeinflussen. Die politisch-gesellschaftliche Praxis ist dann etwas anderes. Wenn ich von emanzipatorischen Filmen rede, dann spreche ich von Bewusstseinsveränderungen, Retouches, Infragestellungen. Infragestellungen auch im Medienkonsum. Das sind Filme, für die ich auf die Barrikaden gehen würde.

Trionfini: Also ist es nur ein verschwindend kleiner Teil der Filme, der Sie ganz nah interessiert - im Verhältnis zu dem, was im Kino publik wird und mit dem Sie sich beschäftigen müssen.

(Das Telefon klingelt)

Bind: Es wäre jetzt ein schönes Licht zum Fotografieren.

Trionfini: Ich habe einen Farbfilm drin. Möchtest du lieber schwarz-weiß?

Bind: Spielt jetzt keine Rolle. Ist die Kamera automatisch? Muss ich nur noch abdrücken?

Trionfini: Sie ist automatisch. Du musst nur schauen, dass du noch in der Zeit drin bist.

Bind: Also die Blende muss ich einstellen?

Trionfini: Die Blende musst du einstellen.

Bind: Also: diese Zeit, die jetzt angezeigt wird.... muss ich die einstellen oder ist es diese Zeit, die der Apparat eingestellt hat?

Trionfini: Sie richtet sich nach der Blende.

Bind: Also, was muss ich jetzt noch einstellen?!

Trionfini: Du musst nur die Blende einstellen, aber wenn du zuwenig Licht hast.... du musst schauen, dass du nicht unter den Dreissigstel kommst.

Bind: Aha!

Trionfini: Mach es einfacher! Stell einfach einen Dreissigstel oder einen Sechzigstel ein.

Bind: Ja, ja.... einen Sechzigstel vielleicht...

Es gibt vieles, was wir bei uns nie sehen

Schaub: Es gibt natürlich trotz allem viele Filme. Oshima, Antonioni, Godard, Tanner, Wenders, Straub. Natürlich gibt es vieles, was wir bei uns gar nie sehen. Zum Beispiel Angelopoulos wäre so ein Fall. Ich finde es eine kleinere Katastrophe, dass er nicht zum Bewusstsein eines jeden gehört, der den Film liebt. Im Fernsehen kam letzthin "Reise nach Kythera", den ich einen absolut modernen Film finde und der ein Kommentar nicht nur zur politischen Lage in Griechenland ist, sondern zu Europa. Der Film zeigt nichts anderes, als dass derjenige, der einen gesellschaftlichen Entwurf hat, überflüssig ist. Der Film erzählt die Rückkehr eines Kommunisten aus dem Exil in Russland nach Griechenland. Denn er sagt sich: jetzt sind die Sozialisten an der Macht, also kann ich zurückkehren. Er kommt also zurück und sieht, wie alles verkommen ist. Der Sohn macht einen komischen Film, die Dorfbewohner verkaufen ihr Dorf, weil ein Konzern eine Skistation errichten will. Und alles, was dieser Mann sagt, ganz natürliche Sachen, erschreckt die Leute dermassen, dass sie nichts besseres wissen, als ihn wieder abzuschieben. Ich finde den Film sehr aktuell. Das geschieht nicht nur in Griechenland. Das ist auch das Schicksal von Spanien oder Frankreich, wo die Sozialisten die nächsten Wahlen verlieren werden. Dass die, die eine gesellschaftliche Utopie haben, ohne Brot sind. Was ich auch grandios finde - und mir die Möglichkeit gibt, etwas mit besseren, emanzipatorischen Gründen abzulehnen, das sind die Filme von Tarkowskij. Die mich auch heilen von einem gewissen Mystizismus, für den ich, wie jeder, eine gewisse Schwäche habe.

Trionfini: Sie sprachen vorhin von Bewusstseinsveränderung. Es kann sich natürlich in die falsche Richtung verändern. Wir wissen ja heute noch nicht, was mit all diesen Unterhaltungsfilmen im Bewusstsein passiert.

Die zehn verschiedenen Möglichkeiten des Filmkritikers, über einen Film zu schreiben

Schaub: Ich bin da zum Teil irgendwie besserwischerisch, so dass ich die Leser zu warnen beginne. Es ist ein Kampf gegen Windmühlen, in dem man sich wirklich lächerlich vorkommt. Das macht mir aber nicht viel aus, dass ich zum Beispiel über "Killing Fields" schreibe: Aufgepasst, das ist politisch ziemlich schief, die Bewältigung von Vietnam mit der Story einer Freundschaft - so geht es nicht! Natürlich bin ich dann da ziemlich alleine, denn die Leute rennen doch hin. Es ist etwas Eigenartiges mit der Filmkritik. Der Tagesanzeiger ist, was Filmkritik angeht, ein wenig Monopolblatt in Zürich. Die NZZ kommt hinten nach, oft sehr spät. Dazu kommt noch, dass die NZZ-Leser Leute sind, die oft gar nicht ins Kino gehen. Die "Weltwoche" als Wochenzeitung kann sich den Luxus leisten, die Filme "ungerecht" auszuwählen, einen Schwerpunkt zu setzen. Viele sagen uns, dass der Tagesanzeiger einen grossen Einfluss habe. Das stimmt bedingt. Ich kann als Filmkritiker versuchen, die Leute zu einem Film zu animieren - ob sie dann tatsächlich gehen, ist völlig ungewiss. Dann geschehen so Sachen wie beim Film "Der Beginn aller Schrecken ist Liebe". An dem Tag, als die Besprechung erschien -

plaff! niemand im Kino. Als Zeitungsschreiber kann man nicht mit Erfolg durch eine Aufforderung rechnen. Man kann den "Gandhi"-Film die letzte Scheisse finden und das auch schreiben. Aber das macht nichts, vor dem Corso stehen sie trotzdem Schlange. Trotz allem hat man doch Einfluss im Studiofilmbereich. Wenn zum Beispiel ein Studiokino Filme von Chantal Akerman zeigt (übrigens ein weiterer Name, für den ich meilenweit gehen würde) und man darüber eine Seite macht und sagt, dass es wichtig ist, weil hier eine Frau ganz radikal Film macht, dann hat es am Abend die 250 Leute. Was ich über die Tavianis im Tagesanzeiger geschrieben habe, hat überhaupt nicht funktioniert. Die Leute gingen nicht hin. Also versuche ich es nochmals, weil ich will, dass die Leute sich "Kaos" anschauen gehen. Ich versuche so zu schreiben, dass es für mich stimmt, aber anders, als ich es beim ersten Mal getan habe; nicht eine andere Meinung, aber von einem anderen Gesichtspunkt aus, in einer anderen Form. Wenn man ein bisschen nachdenkt, dann gibt es zehn verschiedene Möglichkeiten, über einen Film zu schreiben, ohne einen Werbetext zu machen. Es sind verschiedene Aspekte und dadurch verschiedene Töne, die man anschlägt. Vielleicht sind von diesen zehn zwei so, dass mehr Leute gehen.

Bind: Worin sehen Sie vorallem Ihre Aufgabe beim Schreiben einer Kritik?

Schaub: Einerseits ist es eben diese Art von Dienstleistung. Andererseits ist es der Film selber und meine Reaktion darauf, als Antwort eines Bewusstseins und einer Innerlichkeit, um daraus etwas Drittes zu machen.

Bind: Also ein neues Werk hinzustellen?

Schaub: Ja. Es ist dann so geschrieben, dass der Zuschauer Lust oder Unlust dazu bekommen kann, diese Begegnung mit dem Film auch zu suchen. Es wäre völlig falsch, wenn ich sagen würde, das Wichtige einer Filmkritik wäre, ein Urteil über den Film zu fällen. Das ist völlig verkehrt. Ich komme aus einer interpretierenden Tradition der Filmkritik, aus einer existenzialistischen Schule. Die nicht um jeden Preis ein Werturteil fällt, Noten austeilte. Auch beim Tagesanzeiger ist verschiedentlich angeregt worden, eine Art Punktsystem oder "Sternchen" einzuführen. Ich hab mich dagegen immer zur Wehr gesetzt. Eine Filmkritik sollte zwei Sachen klar machen: nämlich die Vermittlung, um was für einen Film es sich handelt, und gleichzeitig den Standpunkt des Schreibenden aufzeigen. Aus diesem kommt dann das "Dritte", wo der Zuschauer sagen kann: das interessiert mich - das lass ich sein.

Trionfini: Hat man als Filmkritiker nicht manchmal das Gefühl, Werbetexter für die Filmindustrie zu sein?

Schaub: Dieser Druck ist beim Tagesanzeiger nicht vorhanden. Aber wir haben etwas anderes, das vielleicht das gleiche ist. Man verlangt von uns, wenn auch nur periodisch, die sogenannte reine Information. Solche Artikel müsste man nicht einmal mehr signieren.

Trionfini: Das zeigt die lieblose Behandlung der ganzen Kulturseite überhaupt. Dass man sagt: das genügt - Hauptsache, wir bringen etwas.

Schaub: Schlussendlich ist aber doch derjenige verantwortlich, der schreibt. Da kann man sich nicht verstecken. Leute die sagen: der Verlag will es halt so, oder das Fernsehen will solche Sachen, die betrügen beträchtlich. Man kann sich nicht hinter dem Auftrag verstecken.

Die Durchamerikanisierung der Welt

Bind: Ich hätte gerne noch mehr über Amerika wissen wollen.

Schaub: Ich glaube, dass die Amerikageschichte gar nicht so wichtig ist. Als ich nach Amerika ging, bin ich in Landschaften gegangen, die der amerikanische Film gar nicht zeigt oder ganz anders betrachtet. Entweder als Hintergrund oder Funktion einer Geschichte. Eigentlich war es beim ersten Mal so, dass ich hingefahren bin um zu sehen, ob es tatsächlich wie in den Büchern und Filmen ist. Und es ist zum grossen Teil so! Pauschal gesagt ist es so, dass die Amerikaner ihre Heimatfilme der ganzen Welt aufdrängen. Die meisten von dort haben auf irgend eine Weise mit der Realität dieses Landes zu tun. Mit unserer Realität haben sie nichts gemein. Aber wir müssen sie anschauen. Wenn man Literatur liest, und nicht nur Romane aus den 30-er und 40-er Jahren, hat das tatsächlich etwas zu tun mit diesem Land. Der amerikanische Film verschweigt andererseits von seinem Land soviel, wie der Schweizerfilm von seinem Land nicht verschweigt. Das Problem ist ein Problem der Verteilung. In der Schweiz machen die amerikanischen Filme 70 bis 75% der Einnahmen. Es ist ein kulturimperialistisches System, gegen das wir armen Schlucker nichts machen können. Das Kino gehört den Amerikanern. Ich habe nichts gegen deren Filme -aber etwas dagegen, dass sie mein tägliches Brot sind. Amerika ist das einzige Land, wo die internationale Verteilung klappt. Sie geht so gut, weil unsere nicht geht. In diesem Zusammenhang erzählte mir Hans-Ulrich Schlumpf etwas, als er aus Brasilien zurückkam: er war entsetzt, dass im brasilianischen Radio heutzutage zu 80% amerikanische Musik läuft. Es gab deswegen Proteste. Die Antwort der Radiobosse: macht mal zuerst so gute Musik wie die Amerikaner! Und das in Brasilien, wo es die schönste Unterhaltungsmusik gibt. Das ist die Durchamerikanisierung der Welt. Ich bin nicht ein Feind Amerikas, aber das ist Kolonisation. Und dagegen habe ich etwas.

Trionfini: Die Pershing gehört auch dazu.

Es ist (immer noch) Zeit, dass wir uns selber wieder auf der Leinwand sehen

Schaub: Um zurückzukommen auf das Bewusstsein des Neuen Schweizer Films, von dem Sie ja gesagt haben, dass es dieses Bewusstsein nicht gegeben habe. Ich habe mal geschrieben (es ging damals um das

"Nationale Filmzentrum der Schweiz"), es sei Zeit, dass wir uns selber wieder auf der Leinwand sehen. Das finde ich als Ideologie schon genug. Dass wir im Kino neben 007 den "Dällebach Kari" oder Alfons Grendelmeier sehen, Leute, die das gleiche Bier trinken wie wir, das gleiche Tram nehmen, die gleichen Sorgen haben. Leute, die in einem Land leben, das viel zu reich ist. Am schönsten hat es wiederum Tanner gesagt: Unsere Mundart ist gleichviel wert wie eine andere! Damals, als er das sagte, sah man sich in der Schweiz auch tschechische Filme an. Diese Filme waren vergleichbar mit den kleinen europäischen Filmen, wie man sie auch in der Schweiz machen wollte. In der Schweiz sagte man sich damals: auch wir können so etwas machen, obwohl wir es nicht gelernt haben. Seiler zum Beispiel war ja Literat. Man sagte sich, jedes Land braucht seine Filme.

Trionfini: Ich habe das alles nicht in Frage stellen wollen. Das Tragische ist nur, dass man einen Ansatz nicht durchzuhalten vermag und ihn einfach aufgibt.

Schaub: Es gibt heute wieder Länder, die uns ein Beispiel geben. Ich habe den Eindruck, dass die Oesterreicher eigenere Filme machen als wir. Das könnte Mut geben, weniger den internationalen Standards nachzurrennen. Auch der afrikanische Film, der südamerikanische Film wären hier zu nennen. Wir sind noch nicht ein solch anerkannt filmproduzierendes Land, als dass wir uns nicht ein Beispiel an andern nehmen könnten. Ich habe vor kurzer Zeit drei argentinische Filme gesehen, die zehnmal interessanter als ein mittlerer Schweizerfilm sind, auch formal. In Ländern, wo etwas aufgebrochen ist durch Wahlen und wieder Filme gemacht werden können, wo es ein Publikum hat (und das hat Argentinien) und wo der kolonialistische Tatbestand, respektive Sachverhalt durch Falkland noch einmal gezeigt worden ist - an diesem Punkt gibt es auch einen absolut eigenen Film. Einer dieser Filme zeigt, welche Soldatenkinder die argentinische Regierung auf Falkland entsendet hat. Der Film zeigt nun, was die dort auf der Insel machen. Sie frieren, haben Angst. In Rückblenden wird gezeigt, aus welchem Milieu sie kommen. Vom Grossbürgertum, wo der Vater ein Militarist ist, bis zum Arbeitermilieu. Der Film zeigt den Irrwitz dieser Regierung. Das ist wirklich zehnmal interessanter als "Der Mann ohne Gedächtnis". Der argentinische Film hat etwas zu tun mit der politischen Realität dieses Landes. Von dort kann der Schweizerfilm wieder Mut bekommen. Und nicht von einer guten Einschaltquote, wenn er am Deutschen Fernsehen kommt. Und wenn gesagt wird, dass der Markt durch Kabel und Satelliten interessanter werde, so stimmt das alles nicht. Das ist eine Lüge. Erstens denkt man: mal schauen, mein Film muss dann auch über Satelliten gehen, also mache ich ihn möglichst international. Und zweitens: man erreicht ja diesen Standard gar nicht, der dann über Tel Sat ausgestrahlt werden soll. Denn dafür müsste der Film bei uns viel industrialisierter sein. Das ist die gegenwärtige Schwierigkeit des Films in der Schweiz.

Bind: Könnten wir noch ein paar Worte draussen im helleren Licht sprechen, damit ich noch weitere Aufnahmen machen kann?



Photos: Martin Schaub

Ruedi Bind

Der Zuschauer auf dem fragmentierten Spiegel

1. Von heute auf morgen

Eigenartig bekannt scheint uns die Welt geworden, und eigenartig unvertraut steht ihr der einzelne Mensch heute gegenüber. Kurze Zeit, nachdem der Mensch angefangen hat, als Einzelner zu erwachen, um seine eigenen Schritte selbst zu tun, befindet er sich festgefahren auf einer Zuschauerbühne. Abgenabelt vom Kosmos, heimatlos angesichts der abnehmenden Natur, sieht er unverbindlich auf den Mitmenschen neben sich. Wenn man ernsthaft bereit ist, die Stimme des Philosophen als Ausdruck seiner geistigen Zeitlage abzuhorchen, so vermögen wir in zwei grossen Schritten auf der Brücke zwischen den jüngsten Zeitgebern in die Gegenwart aufzuschliessen. Inzwischen, innerhalb der letzten hundert Jahre, ist das Lebensgefühl in Europa abrupt umgeschlagen. Immanuel Hermann Fichte (geboren 1797) konnte noch mit zukunftsgeladene Blick in die Ferne greifend, voller Selbstbewusstsein für das Individuum sprechen: Die hohe und ausschliesslich nur ihm gebührende Stellung des Menschen unter den Sinneswesen ist es, aufs eigentliche neuschöpferische, Geschichte bildendes Prinzip zu sein. Doch unter sich, in der Nähe der Ausführenden selber, wusste man noch zur selben Zeit um die Zerbrechlichkeit des Grundes, auf dem der soeben sich Aufrichtende jeweils auszuschreiten wagt; so schreibt Philipp Otto Runge (geboren 1777) an seinen Bruder: Auch ist das, was mich immer tief an dir gerührt hat, dass du in all dem verfluchten Handeln immer Du geblieben bist; es ist, was jeder dir gleich ansieht, dass du dich nicht verloren hast. Kaum sind jene hundert Jahre tot, tritt einer aus der unabsehbaren Reihe der für den Fortschritt errichteten glitzernden und flimmernden Zapfsäulen, richtet mit seinem Blick; leicht erregt, aber ohne zu stottern und ohne Pathos, fasst er die Zeit, in der er gross geworden ist, zusammen: Die Welt, in der wir heute leben und die über uns befindet, ist eine technische - was so weit geht, dass wir nicht sagen dürfen, in unserer geschichtlichen Situation gäbe es u.a. auch Technik, vielmehr sagen müssen: in dem "Technik" genannten Weltzustand spielt sich nun die Geschichte ab, bzw. die Technik ist zum Subjekt der Geschichte geworden, mit der wir nur noch mitgeschichtlich sind (Günther Anders, geboren 1902). Der Mensch als Subjekt seiner eigenen wie der allgemeinen Geschichte wird ersetzt von der Technik, von der Makromaschine, die inzwischen zum neuen Subjekt der Geschichte avanciert. Was ist dazwischen geschehen - und wie kann es weitergehen? Die Annäherung sei auf zwei Gedankengängen versucht, die zwei sehr verschiedenen Gegenständen gelten, die heute unerbittlich den Geist des Menschen herausfordern, um die Aufklärung an ihnen zu entzünden. Das eine Mal kommen wir aus der Peripherie über die Landschaft herein; das

andere Mal gehen wir vom einzelnen Punkt im Zimmer über den Fernseher hinaus.

2. Aus der Umgebung abgesetzt

Eigenartig und schrecklich fremd ist uns die Landschaft geworden, worin der Mensch noch bis vor kurzem innig verbunden und mit viel Freude tätig war. Innerhalb der letzten hundert Jahre unterteilte der Mensch die ihm übergebene, liebevoll gepflegte Kulturlandschaft wie etwas bloss noch räumlich Vorhandenes in Nutzflächen, in Kur- und Erholungs-Paradieses-Stücke und in eingezäunte, schützenswerte Naturreservate. Kommt man sich nicht wie verraten und demaskiert vor, wenn um die Jahrhundertwende das stillschweigende Abkommen, dass wir nichts sagen werden, gebrochen wird. Gestehen wir es nur, fordert uns Rainer Maria Rilke (geboren 1875) auf: Die Landschaft ist ein Fremdes für uns und man ist furchtbar allein unter Bäumen, die blühen, und unter Bächen, die vorübergehen. Allein mit einem toten Menschen, ist man lange nicht so preisgegeben wie allein mit Bäumen. Denn so geheimnisvoll der Tod sein mag, geheimnisvoller noch ist das Leben, das nicht unser Leben ist, das nicht an uns teilnimmt und, gleichsam ohne uns zu sehen, seine Feste feiert, denen wir mit einer gewissen Verlegenheit, wie zufällig kommende Gäste, die eine andere Sprache sprechen, zusehen. Der Uebergang, der hier bei Rilke beschämend laut wird, ist nicht nur eine neue Nuance im menschlichen Bewusstsein; es zeigt sich auch in den Wirkungen, die von nun an aus der tatsächlichen Umgebung dem Menschen entgegenkommen. Das Bild unserer Gegenden, wie es hauptsächlich charakterisiert wird durch die Verteilung von Wald, Wiesen, Felder, Hecken, Bachläufe, Teiche, Trockenrasen, Siedlungen und Strassen, dies ist erst im Laufe der letzten Jahrhunderte in Europa geworden. Es ist die durch die Tätigkeit des Menschen entstandene Kulturlandschaft. In den Landschaften kommt gleichzeitig die Tätigkeit und die Haltung des Menschen gegenüber der Natur ins Bild. Der Landwirt Manfred Klett, der nicht nur mittätig und vollziehend ist, besinnt sich im Vergleich der traditionellen, vielfältig gestalteten Kulturlandschaft, wie sie in Relikten heute noch in Europa anzutreffen ist, mit der heutigen eintönigen Nutz- und Zwecklandschaft. Was dem modernen Naturwissenschaftler leicht zur blossen statistischen Information gerinnt, kann dem nachdenklichen Bauern zum tiefen persönlichen Erlebnis werden. Dem ersten Blick von der Anhöhe aus fällt die Komposition auf, die Gliederung in Wald, Feld, Wiese, Weide, Obstheng, Garten, Buschwerk, Aue, Steinriegel und Hecke. Es ist die Art, wie das eine mit dem andern bis in das Kleinste hinein in einer durchdringenden Beziehung steht. Bis in den letzten unscheinbaren Winkel hinein prägt die Hand des Menschen unsere Landschaften, die sich durch die Arbeit des Menschen in der Landschaft zum Kunstwerk erhöhen. Derselbe Bauer steigt wieder auf eine Anhöhe und blickt nun in die Landschaft hinein, so wie sie von uns heute behandelt wird; die ehemalige Komposition hat sich in ein beziehungsloses Nebeneinander von Einzelheiten aufgelöst: Hier ein Zuckerrübenacker, dort ein Maisfeld, da ein Weizenfeld. Steht man heute in einer Ackerbaugegend an einem Frühsommertag, so kann man den Begriff der Kulturlandschaft wohl nur noch deshalb prägen, weil da noch etwas aus der Vergangenheit herein-

spricht. Die Stimme erhält einen überpersönlichen, schmerzlichen Ton, wenn derselbe Bauer vor versammelten Naturwissenschaftlern, Bauern und Gärtnern zum Schluss kommt: Die Tragik der heutigen Landwirtschaft kommt gerade darin zum Ausdruck, dass der Bauer nach Methoden handelt, die er selber gar nicht erdacht hat. Er ist weitgehend ausführendes Organ einer ihn bestimmenden Intelligenz in Wissenschaft und Industrie. Denken und Wollen haben sich in gesellschaftliche Gruppierungen aufgespalten.

Der Gesichtsverlust des Mittätigen hat seine Entsprechung in den Landschaften, die ihr Gesicht verlieren. Der vehement, aber immer nur punktuell einsetzende Fortschrittsrausch vernebelt den Zusammenhang des Ganzen und befördert die absolute Machbarkeit von Einzelaktionen, die ziellos und nur sich selber im Blick, die Komposition in ein zusammenhangloses Chaos treiben. Erst von der Zeit an, wo sich der Mensch stufenweise von der Natur abzusetzen beginnt, kann Landschaft entstehen. Der Mensch löst sich aus dem rein naturgegebenen Dasein und arbeitet an der Natur. Es ist der historische Uebergang vom blossen Mitleben in der Natur zum Arbeiten an und mit der Natur von aussen. Was vom Menschen in dieser Zeit unternommen wurde, kann nicht anders, als im Einklang mit dieser Natur gedacht werden. Die Kulturentwicklung des Menschen in Europa über mehrere Völker geht parallel mit der Kultivierung der Erdgebiete, in denen der Mensch wurzelt. Damit wurde an der Grundlage gearbeitet für ein Wahrnehmen der Landschaft im Landschaftserlebnis, das sich der Mensch erst viel später, mit der beginnenden Neuzeit, errungen hat; gleichzeitig gewinnt er die Distanz zwischen sich und der Natur, aber auch zwischen sich und seinem selbstgeschaffenen Bild, der Landschaft um ihn herum, in der er immer auch mittendrin steht. Dieser grosse Schritt in der Kulturgeschichte ist vergleichbar der Fähigkeit des einzelnen Menschen, der etwas, mit dem er bis anhin intim und selbstverständlich verbunden war und das er somit nicht wahrgenommen hat (beispielsweise die eigene Tätigkeit), zum Gegenstand werden lassen kann, den man nun, losgelöst von sich, von aussen wahrnimmt. Es verlangt noch eine zussätzliche Anstrengung, dass man es schafft, nun frei geworden, von sich aus die Beziehung von Neuem herzustellen zu dem, was einmal mit einem verbunden war. Die Entwicklung eines einzelnen Gliedes ist gar nicht denkbar ohne die Unterlage der Verbindung zum Uebrigen, - es sei denn, die Entwicklung in den Tod hinein. Die angesprochene Fähigkeit ist nichts geringeres, als die Fähigkeit, sich selbst auch in der äusseren Umgebung und in ihren Gegenständen wiederzuerkennen. Man ahnt, dass für unsere Zukunft unermesslich viel davon abhängt, ob wir es schaffen, diesen Schritt aus uns heraus zu tun. Begonnen hat die Trennung mit dem ersten Schritt bereits früher. Es kündigt sich in den Städtegründungen an, zeigt sich in der Landschaft als Zweiheit mit der Kluft zwischen der befestigten Stadt und dem offenen Land. Das Bild vom einzelnen Stadtgebilde, das sich als eigener Organismus aus dem bisherigen Landschaftsbild herauslöst, hat seine Entsprechung im Bild vom Menschen, der sich gleichzeitig als selbstständiges Individuum aus der Gemeinschaft von Mensch und Landschaft herauslöst, sich bewusstseinsmässig der Welt gegenüberstellt und sich im selben Akt die Welt gegenüberstellt. Erst aus dieser Situation heraus wird es möglich, dass aus dem Landschaftsbild heraus nun zusätzlich Bilder entstehen, in Form der Landschafts-

malerei - und in Form des menschlichen Selbstbildnis. Francesco Petrarca entschliesst sich, zusammen mit seinem Bruder, am 26. April 1336 den Mt. Ventoux in der Provence zu besteigen und hinterlässt einen ausführlichen schriftlichen Bericht von diesem zu seiner Zeit höchst aussergewöhnlichen Unternehmen, das ihn in den Stand setzte, Landschaft zu sehen und gleichzeitig zur Besinnung auf sich selbst zu kommen. Albrecht Dürer zeichnet während seiner Wanderungen 1493 im Elsass das erste autonom entstandene Selbstbildnis eines europäischen Menschen; von seiner Reise nach Italien bringt er eine Mappe voller Landschaftsaquarelle mit nach Hause. Vom 15. Jahrhundert an und besonders dann im 16. Jahrhundert findet man im Landschaftsbild zusätzlich noch Bilder des Landschaftsbildes und Selbstbildnisse des Menschen. Was gleichzeitig in der Literatur, in der Philosophie und in den neu entstehenden Naturwissenschaften geschieht, ist nichts anderes, als dass man zusätzlich ins Gedankenbild zu steigen versucht, was sich innerhalb des Naturbildes vereinzelt hat, bzw. was man angefangen hat, als Vereinzelt aufzufassen: da das befreite Individuum - mit seinem Erleben in sich zunehmend allein gelassen - und dort in die in einzelne Stücke verzauberte Welt, die der kombinierenden Auffassungskraft des Intellekts frei zur Verfügung stehen.

3. Die Durststrecke des Zuschauers

Auf der Brücke in die unmittelbare Gegenwart kann zwischen I.H. Fichte und G. Anders eine weitere Stimme mithelfen, den Umschlag des Lebensgefühls innerhalb unserer Kultur strenger zu lokalisieren. Zu Beginn dieses Jahrhunderts fasste ein Rezensent in seiner Kritik von Oswald Spenglers zweitem Band "Der Untergang des Abendlandes" die Lage des heutigen intellektualistischen Menschen zusammen, indem er sie mit dem Zuschauerstandpunkt gleichsetzt: In seiner Loslösung aus dem Naturzusammenhang kommt der Mensch mit seinem Denken ausserhalb des Lebens zu stehen. Das abstrakte Denken ist ein Nach-Denken über das Leben, nicht eine Kraft des Lebens selbst. Das abstrakte Denken macht den erkennenden Menschen zum blossen Zuschauer des Lebens. Dieser Zuschauerstandpunkt gibt dem abstrahierenden Denken des modernen Menschen sein Gepräge. Seit der Mensch an die leblose Natur herantrat mit einer Betrachtung, die ihre Gegenstände geistig so durchsichtig haben wollte wie die mathematischen sind, ist er zur modernen Technik geschritten. An dem Blick in das geistig Durchsichtige hat sich das neuere Denken herangeschult. In der Maschine hat sich der Mensch mit einem zwar Durchsichtigen, aber ihm Fremden umgeben. Er hat sein Leben mit diesem Fremden verbunden. Kalt und menschenfern steht die Maschine da, ein Triumph der "sicheren" Erkenntnis; neben ihr steht der Mensch selbst, Finsternis vor sich, wenn er mit dieser Erkenntnis in sich selbst hineinsieht. Die s e n Blick in das durchsichtige Tote musste die Menschheit in sich erziehen, wenn sie völlig w a c h werden sollte. Die kalte Technik gibt dem Menschendenken ein Gepräge, das in die Freiheit führt. Zwischen Hebeln, Rädern und Motoren lebt nur ein toter Geist; aber in diesem Totenreich e r w a c h t die freie Menschenseele. Sie muss den Geist in sich erwecken, der vorher nur mehr oder weniger träumte, als er noch die Natur beseelte. Aus dem

träumenden wird waches Denken an der Kälte der Maschine. Was kann aber der Mensch mit diesem Denken im Leben anfangen? Damit ist auf die Tragik im Dasein des modernen Menschen gewiesen. Dieser hat es bis zur Stufe der abstrakten Denktätigkeit gebracht; er weiss aber mit dieser für das Leben nichts anzufangen. Die Kulturmenschheit ist denkend voll erwacht; allein sie steht mit ihrem Wachsein ratlos da. Doch dieses abstrakte Denken ist nur eine Durchgangsstufe der denkerischen Fähigkeit. Wer es in seiner völligen Reinheit erlebt hat, wer seine Kälte und Kraftlosigkeit, aber auch seine Durchsichtigkeit mit vollem Anteil in sich aufgenommen hat, der kann bei ihm nicht stehen bleiben. Es ist ein totes Denken; aber es kann zum Leben erweckt werden (Rudolf Steiner, geboren 1861). Das vielfältige Zusammenspiel von Auge, Hand und vermittelndem Gefühl, das einmal die grossen Schritte des Menschen in der Natur ermöglichte, mit denen er die Natur zu einer Kulturlandschaft umwandelte, dieses Zusammenspiel wird auseinandergerissen, sobald der Mensch heute von drinnen nach draussen geht, und sobald er von draussen nach drinnen ins Haus, ins Büro, in die Fabrik transportiert wird. Die flimmernden, farbigen Punkte der Mattscheibe und des Monitors ersetzen dem Blick die Gegenstände im Sonnenlicht; die Maschine ersetzt die Hand und den Fuss. Die Hand zwinkert die Tasten und Schalter, das Auge tastet die Bildfläche ab. Der Blick aus dem Fenster wird zum Blick auf das Fenster. Der Griff auf die Gegenstände wird zum Eingriff in die Welt per Schaltung. Was man nicht mehr vor sich begreift, das entzieht sich auch dem ersten Blick der Verantwortung. Dies ist eine der schwerwiegenden Konsequenzen des Fortschritts der Naturwissenschaft, die in die vorwiegend unbelebt aufgefasste Welt des Menschen das Gerüst der Technik hineindenkt, die ihrerseits die Naturwissenschaft stützt. Der Träger der Zusammenhänge im menschlichen Leben ist in der gegenwärtigen Kultur die Technik. Die Technik schafft ebenso die Möglichkeit wie die Probleme der Verständigung, wie Hans Sachsse es kurz zusammenfasst. Die meiste Zeit des Tages verbringt der Mensch heute in Auseinandersetzung mit technischen Geräten, egal ob er arbeitet, ob er sich fortbewegt, ob er sich unterhält, ob er in der Küche sitzt. Der tägliche Umgang mit Geräten aller Art prägt seinerseits sein Denken über die Welt und sein Umgang mit der Welt und den Mitmenschen. Wo vorher noch ein Mensch stand, steht heute ein totes, aber funktionierendes Gerät. Steht aber doch noch ein Mensch dort, so erwartet man von ihm als Leistung nicht mehr aber auch nicht weniger als von einem technischen Gerät. Wo vorher der fragende, überlegende, abwägende Mensch handelte, funktionieren heute die Sachzwänge. Der Mensch ist frei geworden - und er ist Zuschauer geworden. Er schaut gebannt, fasziniert, eingeschüchtert den Wirkungen seiner früheren Taten nach. Wer jetzt handelt, ist nicht er selbst. Der televisionierende Blick ist in die Vergangenheit gerichtet. Für den Zuschauer gibt es nur die gegenwärtige Wirklichkeit des ganz Anderen. Der Zuschauer sieht von sich selbst ab. Solange der Mensch nicht mehr bei sich und noch nicht wieder zu sich gekommen ist, solange gibt es für ihn keine eigene Gegenwart und keine Zukunft. Der Zuschauer ist nicht mehr Zeitgenosse, sondern blosser Jetztgenosse, würde G. Anders sagen. Gleichzeitig mit der Entfernung von sich selbst, kommt ihm die Welt abhanden. Dies ist der Inhalt des Fernsehens, der sich zwischen Mensch und Welt - und zwischen Mensch und Mensch - schiebt, wie die

Ebene einer fremden Vorstellung. Für den Zuschauer gibt sich dieselbe Bewegung gerade spiegelverkehrt: Was sich von ihm entfernt, kommt auf ihn zu. Er erlebt es so, dass er näher bei den Dingen ist als je zuvor. Wer lange nicht mehr zuhause war und damit kaum mehr erhabene Besuche von jenseits der eigenen Schwelle empfing, der empfindet fürs Erste die neue Wollust (die Sensation) eines Daseins im Auf-Besuch-Sein beim Abwesenden.

4. Man muss sich beeilen, wenn man noch etwas sehen will - Alles verschwindet (Paul Cézanne)

Mehr denn je zuvor fühlt man sich als einzelner Mensch und als Epoche ganz auf sich gestellt. Mehr denn je zuvor scheint das Interesse für die Welt ausschliesslich eine Eigenleistung des Individuums zu sein, das es in sich erst und immer wieder erzeugen muss, wenn es kraft des Verbundenseins mit der Welt als Selbsthandlender in der Gegenwart auftreten will. Im blossen Blick nach draussen zerfällt die Komposition in Einzelfragmente und die Gesamtentwicklung zersplittert sich im Jagen nach dem Wohl und Glück der Einzelschicksale. Solange der Betrachter nicht die eigene schöpferische Geisttätigkeit mit in den Blick bekommt, solange wird er weder bei sich, noch unabhängig von sich, ein wahrhaft Handelndes erkennen können. Das Draussen ist ein Sammelsurium von aufgetürmten Ausstellungsobjekten aus abgelaufenen Zeiten; man selbst ist nur noch Passant unter Passanten vor dem Schaufenster, - bald auch nur noch Statue in der Allee, in der niemand und nichts mehr geht, was mit den alten Begriffen zu fassen und zu bewegen wäre. Sehr eng verbunden mit dem heutigen Lebensgefühl hängt zusammen, wie sich der Mensch heute zur Geschichte in ein Verhältnis setzen kann. Seit dem späten 18. Jahrhundert, so spricht der Philosoph heute vom Podium herunter zu den Zuhörern im Saal, bildet sich in der westlichen Kultur ein neues Zeitbewusstsein aus, wird Geschichte als ein weltumgreifender problemerzeugender Prozess begriffen. In ihm gilt Zeit als knappe Resource für die zukunftsorientierte Bewältigung von Problemen, die uns die Vergangenheit hinterlässt. Exemplarische Vergangenheit, an der sich die Gegenwart unbedenklich orientieren könnte, ist verblasst. Die Moderne kann ihre orientierenden Masstäbe nicht mehr den Vorbildern anderer Epochen entleihen. Die Moderne sieht sich ausschliesslich auf sich selbst gestellt - sie muss ihre Normativität aus sich selbst selber schöpfen. Die authentische Gegenwart ist von nun an der Ort, wo sich Traditionsfortsetzung und Innovation verschränken (Jürgen Habermas, geboren 1929). Kann der Philosoph hinter der Bühne immer noch von Geschichte sprechen und gleichzeitig vom einzelnen Menschen absehen, der ebenso die Geschichte wie sich selbst in der Geschichtsbildung verwirklicht, so steht der Stückeschreiber von heute ernsthaft vor dem Problem, nicht nur Handlungen zu erfinden, sondern dafür auch die lebensvollen, menschlichen Subjekte zu finden, die die individuellen Handlungen (aber auch die Gesamthandlung des Stücks) zu tragen vermögen. Der Autor tritt nach der Aufführung im Theater zu seinen Personen und wendet sich in direkter Rede von der Bühne herab über den Orchestergaben zu den versammelten Zuschauern: Es scheint heute für den Einzelnen beinahe ein Ding der Unmöglichkeit zu sein, die Kluft zwischen der

subjektiven Wahrnehmung der Geschichte und dem objektiven Geschichtsprozess produktiv zu überbrücken. Das Uebermass an einzelnen konkreten Fakten, das uns vielfach vermittelt wird und als Ganzes doch nur ein höchst unbestimmtes, unkonkretes Gebäude ergibt, atomisiert und entwirklicht gleichsam unsere Wirklichkeit. In der Folge vereinsamt das einzelne Subjekt in der Beschränktheit seiner vom objektiven Geschichtsprozess scheinbar losgelösten privaten Welt. Einen Bezug zwischen sich und seiner privaten Geschichte einerseits und der Gesellschaft und ihrer allgemeinen Geschichte andererseits, vermag das einzelne Subjekt zwar noch zu denken, aber kaum noch zu erleben. Wo für frühere Generationen etwas Absolutes wirksam war, ein vitales Fundament, auf Grund dessen Weiterführung überhaupt erst möglich war, scheint heute ein grosses Loch zu klaffen: das Sammelbecken für unsere diffusen Aengste und halbherzigen Ambivalenzen. Wir sind Statisten geworden in unserer Welt (Lukas B. Suter, geboren 1957). Am Schluss des Theaterabends stieben die wenigen Menschen, die sich eingefunden haben, achtlos auseinander, da niemandem mehr etwas einfällt, was man sagen könnte. Die meisten Menschen sind hingegen daheim geblieben, da das Wichtigste und Aktuellste frei ins Haus geliefert wird. Kaum jemand ist zwar noch in seinem Wohnzimmer mit seinem Apparat in die Sendung zugeschaltet, wenn fern im Studio und spät am Abend nach den Tagesnachrichten und anstelle des Wortes zum Sonntag der Sprecher den Zuschauern den Ausblick des Monats verliest, der sich dieses Mal folgendermassen zusammenfassen lässt: Naturwissenschaft und Technik denken sich zusammen das Bühnenbild aus, das die Wirtschaft dann in den Horizont stellt, innerhalb dessen die staats- und gesellschaftspolitische Inszenierung abläuft. Der einzelne Mensch wird als Zuschauer eingeladen; Statisten werden keine mehr gebraucht. Ein eventuell noch auftretender Chor aus den Stimmen der Moralisten, Ethiker, Philosophen und kritischen Kommentatoren spricht nicht auf der Bühne, sondern formiert sich im Zuschauerraum. Es ist die Langzeit-Sendung einer Direktübertragung, in die man sich von Zeit zu Zeit aus dem in Einzelzellen aufgelösten Zuschauerraum zuschalten kann. Erst der Mensch, der es vollständig aufgegeben hat, sich selbst zu verwirklichen, hat damit auch aufgegeben, in der Welt zu wirken. Mit jedem Schritt an der Selbstverwirklichung arbeitet er an einem Stück Aussenwelt und mit diesem Stück Aussenwelt zusammen. Mit der schrittweisen Selbstverwirklichung wandelt er nicht nur sich selbst als bisher Gewordener stufenweise um, sondern auch gleichzeitig das Glied der Erde, mit dem er mitdrin steht. Erst dann ist man vollends und nur noch Zuschauer, wo man nur noch der Verwirklichung des Fremden dient, indem man zu seinem Instrument wird. Erst da, wo der Mensch etwas tut, indem er es aus sich heraus tut, verwirklicht er nicht nur ein Uebersinnliches ausserhalb von sich selbst und verwandelt dadurch ein Stück der Erde, ein Glied der Welt, sondern er verwirklicht gleichzeitig ein Uebersinnliches von sich und verwandelt dadurch ein Glied von dem, was er bisher geworden ist. Im anderen Fall, wo er das, was er tut, nicht aus sich heraus tut, dient er nur der Verwirklichung vom Fremden, mit dem Ergebnis, dass er sich selbst fremd geworden, sich als Heimatlosen in einer ihm fremd gewordenen Welt vorfindet. Das ist das Dasein des Zuschauers, des einsamen Auges ohne Begriff und ohne Zutrauen zu der Hand, die tut. Es gibt keine Verantwortung, weder für das, was man bloss noch sieht, noch für

das, was sieht. Das ist das Dasein des Zuschauers in der absoluten Unverbindlichkeit und Beliebigkeit. Die Show für den Zuschauer wird nicht abbrechen, da sich anstelle des Ich des Zuschauers ein anderes Ich verwirklicht. Das ist das Dasein des Zuschauers in der Fiktion, dass er alle Eigenheit aufgegeben hat, und nun nur noch das Fremde spiegelt, das nicht er selbst ist, das aber an seiner Stelle vervielfacht erscheint. Das ist die Perspektive des Zuschauers, dass er zur seelen- und geistlosen Spiegelfläche wird, die da, wo zuvor ein einzelner Mensch stand, die Welt hineinspiegelt, die entstanden ist auf Grund der Abwesenheit seines Ich. Der Zuschauer hat ausser der Perspektive nichts mehr. Der Grund für das Handeln ist in die Fiktion verlegt, und das Ich des Zuschauers liegt innerhalb dieser selben Fiktion im unendlich fernen Fluchtpunkt. Das ist das Dasein des Zuschauers vor der Bildfläche, vor der er selbst zur Spiegelfläche wird für das Andere. Es ist ein Dasein, das ganz beherrscht wird durch das Gewordene. Angesichts des Gewordenen verschwindet alles nacheinander, was selbst nicht mehr aktiv ist. Mit dem blossen Zuschauer entsteht in der Welt eine Spiegelebene, wo auf der einen Seite Erstarrung und Ueberwältigung liegt, und wo auf der anderen Seite die Verflüchtigung herrscht.

5. Die Zukunft der Erde geht über das Ich des Menschen, oder gar nicht

Der Zuschauer lässt sich von niemandem mehr etwas sagen, da er nichts und niemandem mehr trauen kann. Der Zuschauer lässt sich, in letzter Konsequenz, von niemandem mehr ansprechen als von sich selbst. Es erwachen in dieser (bzw. kurz vor dieser) Situation die folgenden Fragen: Kann der zuschauende Mensch innerhalb dieser flüchtigen Scheinwelt etwas Beständiges begründen? Wodurch kann der überwältigte Mensch innerhalb des Gewordenen und Erstarrten selbst aktiv werden? Wie findet der Mensch innerhalb der Entfernung von sich und von der Welt, angesichts der Ueberwältigung durch das Gewordene und angesichts der Verflüchtigung im Schein, sowohl zu sich wie zur Welt, ohne dabei weder sich selbst, noch der Welt abhanden zu kommen. Es stellt sich im Weiteren die Frage: kann ich etwas als real fassen, bevor es für den Zuschauerblick da ist? Von der Beantwortung dieser Fragen hängt es ab, ob es für denjenigen, der Zuschauer geworden ist, einen Ausweg gibt aus dem Zuschauer-Dasein. Dies soll in der späteren Fortsetzung behandelt werden.

(wird fortgesetzt)

Zitierte Literatur:

- Immanuel Hermann Fichte, Gesammelte Werke. (Der Titel des Werkes aus dem das Zitat stammt, konnte für den Moment nicht ausfindig gemacht werden.)

- Philipp Otto Runge,, Brief vom 14.11.1802 an seinen Bruder Johann Daniel Runge; in: Hofmann, Runge in seiner Zeit, Hamburg 1977.
- Günther Anders, Die Antiquiertheit des Menschen, 2. Bd. (Vorwort), München, 1980.
- Rainer Maria Rilke, Einleitung zu Worpsswede, 1903; in: Werke, Inselverlag, Frankfurt a.M. 1982.
- Manfred Klett, Zum Verständnis europäischer Kulturlandschaften (Vortrag im Oktober 1983 und September 1984); in: Europa und sein Genius, Dornach 1984.
- Francesco Petrarca, Brief vom 26.4.1336 an Francesco Dionigi; in: Petrarca - Dichtungen, Briefe, Schriften (Hersg. H.W. Eppelsheimer), Frankfurt a.M. 1980.
- Rudolf Steiner, Spengler's "Welthistorische Perspektiven", in: Das Goetheanum (Wochenzeitschrift), 13.8.1922; zit. nach: R. Steiner, Der Goetheanumgedanke inmitten der Kulturkrise der Gegenwart, Dornach 1982.
- Hans Sachsse, Oekologische Philosophie - Natur, Technik, Gesellschaft, Darmstadt 1984.
- Jürgen Habermas, Die Neue Unübersichtlichkeit - Die Krise des Wohlfahrtsstaates und die Erschöpfung utopischer Energien (Rede im November 1984), in: Merkur 1/85, München 1985.
- Lukas B. Suter, Es braucht fremde Kleider, um sich bewegen, den fremden Mund, um sprechen zu können. - Versuch über das Stückeschreiben, in: Jahrbuch der Zeitschrift Theater Heute 1984, Zürich 1984.

Kurzmeldungen

Atelierkino am Bahnhof, Reinach

be. Mit dem Kino in die Provinz, nach diesem Rezept arbeitet der initiative Kinomann Peter Jakob. Nachdem er im Liestaler Kulturhaus Palazzo das Kino Sputnik eingerichtet und jahrelang betrieben hat, ist er nun nach Reinach im Kanton AG umgezogen, um das ehemalige Kino "Sommer" zu übernehmen. Auch in Reinach will Peter Jakob vor allem Filme zeigen, die es im traditionellen Kinobetrieb schwer haben. Die FILMFRONT hofft, dass auch das unabhängige Filmschaffen zum Zuge kommt - und dankt gleichzeitig, dass an der Kinokasse die FILMFRONT zum Verkauf aufliegen darf.

Filmbeiz Chamäleon

be. Im Cafe Boy in Zürich soll ab September 1985 eine Filmbeiz entstehen. Vorgesehen sind u.a. Vorführungen von Kurzfilmen. Erhoffen tut man sich vor allem die Funktion des Treffpunktes für Film- und Filminteressierte. Die Beiz soll von einem Verein getragen werden, der auch vom Schweizerischen Filmzentrum sowie der Filmcooperative unterstützt wird.

Interessenten und solche, die Mitglied werden möchten, wenden sich bitte an den Verein "Filmbeiz Chamäleon", Limmatstrasse 204, 8005 Zürich. Der Mitgliederbeitrag beträgt für Verdienende Fr. 50.--, für Nichtverdienende Fr. 20.--.

Wer braucht Geld?

be. Wer einen Film drehen möchte und noch nicht über das nötige Geld verfügt, kann sich an das Eidgenössische Departement des Innern, Sektion Film, wenden. Mit etwas Glück kann man dort Drehbuch- oder Herstellungsbeiträge bekommen, die einem das Leben ein wenig erleichtern. Der nächste Eingabetermin für Projekte ist der 25. Oktober 1985. Formulare können bezogen werden beim Bundesamt für Kultur, Sektion Film, Thunstrasse 20, 3000 Bern 6 (Tel. 031 61 92 71).

Filmzeitschriften

be. Die vom Gemeinschaftswerk der Evang. Publizistik in der BRD herausgegebene Monatszeitschrift "medium", soll vom Januar 1986 an nur noch 4x jährlich erscheinen. Das ist eigentlich zu bedauern, denn "medium" hat mit seinem anspruchsvollen und auch kritischen Stil eine wichtige Aufgabe im Angebot der Medienzeitschriften zu erfüllen. Es bleibt also zu hoffen, dass die Reduktion in der Erscheinungsfolge nicht gleichzusetzen ist mit einer Beschränkung im Inhaltlichen.

6. Krienser Film-, Video- und Performance-Tage 1985

Sie finden statt vom 27. November bis 1. Dezember 1985. Zugelassen sind Spiel-, Experimental- und Trickfilme, die nach Oktober 1984 fertiggestellt wurden.

Anmeldungen bis 1. Oktober 1985 bei:

Film- Video- Performance-Tage

Ch. Settele

Birmenstorferstrasse 136

8003 Zürich

Tel. 01 462 79 09

(Filmkopien für Vorvisionierung bis 9. Oktober 1985)

Medienwerkstatt Freiburg

Die Medienwerkstatt Freiburg, Konradstrasse 20, hat unter dem Titel "Videofront" einen Verleihkatalog herausgebracht, in dem nach einer längeren Einleitung, in der die Medienwerkstatt ihren Standpunkt zu definieren versucht, alle eigenen und fremden Bänder, die im Verleih sind, ausführlich beschrieben werden. Preis: DM 8.--.

Videosampler Schweiz

Die Videosampler Schweiz nennt sich eine Sammlung von 17 Kunstvideos von 15 Künstlern oder Künstlergruppen aus der Schweiz. Herausgegeben wurden die 3 je 1-stündigen Kassetten von der Vereinigung Unabhängiges Video Schweiz (UVS), in der Video-Produktions- und Vermittlungsgruppen sowie einzelne Videoschaffende aus der ganzen Schweiz zusammenschlossen sind. Ihr Ziel ist es, das unabhängige Videoschaffen einem breiteren Publikum zugänglich zu machen.

Auf Grund der Ausschreibung des Projektes der UVS, eine periodisch erscheinende Sammlung aktueller Schweizer Videokunst herauszugeben,

wurden von 70 Videoschaffenden 109 Arbeiten eingereicht. Eine Jury hat daraus 17 Beiträge ausgewählt.

Kurz- und Spielfilmliste des Schweizerischen Filmzentrums

Spielfilmliste: Aus der immer schwerer überschaubaren Menge der in der Schweiz oder der BRD erhältlichen Filme (im 35mm- und 16mm-Format) wählt alljährlich ein vielseitig zusammengesetzter Gutachterausschuss fast 1000 Titel von langen (d.h. über 60 minütigen) Spiel- und Dokumentarfilmen aus, die er für Kinder, Jugendliche oder Erwachsene empfiehlt. Die ca. 80 Seiten umfassende Liste stellt jeden Film mit Titel, Regisseur, Produktionsland, Herstellungsjahr, Länge, Kurzinhalt und Verleihangaben vor. Preis: Fr. 8.--.

Kurzfilmliste: Als Entsprechung zur Spielfilmliste konzipiert, gibt die Kurzfilmliste alljährlich einen Überblick über Filme bis zu 60 Minuten Länge, die im 16mm- und 8mm-Format in der Schweiz und der BRD erhältlich sind. Auch hier arbeiten Institutionen der Jugend- und Erwachsenenbildung beider Länder bei der Begutachtung zusammen, um die rund 900 Filme auszuwählen, die empfohlen werden. Preis: Fr. 8.--.

VIDEO IST



GÜNSTIGER ALS SIE DENKEN

REALISIEREN SIE IHRE FIRMEN-PRAESENTATION AUF VIDEO. Ein neues wirkungsvolles Medium zur Unterstützung Ihrer Produkte- und Verkaufswerbung. Wir produzieren massgeschneiderte Videofilme im Gesamtauftrag zu erschwinglichen Preisen. Drei gute Gründe Ihr eigenes Video bei uns herstellen zu lassen:

■ Wir arbeiten eng mit erfahrenen Konzeptionisten aus den verschiedensten Branchengebieten, sowie mit Kameraleuten aus der Film- und Fernsehindustrie zusammen.

■ Unsere bewährte Videotechnik in Industrie- oder Broadcaststandard garantiert eine Ihren Ansprüchen gerechte Bildqualität. Für Studio- und Aussenaufnahmen bieten wir Ihnen ein eingespieltes kompetentes Team an.

■ Wir legen ebenso Wert auf guten Ton, wie auf kreative Bildgestaltung. Treffende Musikauswahl, klar verständliche Sprache und ergänzende Geräusche sind bei uns nicht Nebensache.

Fordern Sie unverbindlich Unterlagen an. Für detaillierte Auskünfte stehen wir Ihnen jederzeit gerne zur Verfügung.

e i n h o r n



einhorn kunst & video ag/vertrieb und produktion
bachlettenstrasse 8
CH-4054 basel/schweiz tel. 061 54 27 54/studio 54 27 56

film & foto atelier ermacora

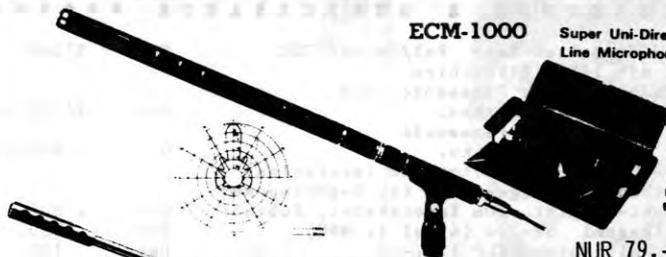
***** OCCASIONEN & DEMOGERÄTE *****

- TV/Video Crossbild Projektor Sony Pal/Secam/NTSC Clubtischmodell mit 125cm Bildschirm	Occ.	5'300.--
- Doppelspeed VHS Videorecorder Panasonic und Pal-Secam Tuner Panasonic. 1 Akku.	Occ.	2'600.--
- Doppelspeed VHS Videorecorder Panasonic inkl. Netz- und Ladegerät. 1 Akku.	Occ.	1'860.--
- Videokamera JVC S-100 10fach Motorzoom (stufenlos) extern synchronisierbar ! (geeignet für Superimpose) mit Netzteil, Sync-Coupler, 10m Kamerakabel, Zubehör	Occ.	2'800.--
- Video Switch-Box Ikegami SW-304 (4 auf 1, BNC)	Demo	330.--
- VHS-C Adapter JVC mit Motor (LP 175.--)	Demo	135.--
- BOLEX H16 Rx-Matic inkl. 3 Obj.(1.4/25, 1.6/10, 1.9/75), Bolex Klebepresse 16mm, Bolex Einbein-Stativ, Filterhalter-satz Firex, Makro-Zwischenringe Tubex und C-Mount Adapter für Nikon Objektive. KOMPLETTE AUSTRÜSTUNG	Occ.	3'100.--
- Muray 16mm Betrachter Luxe-Prof mit 2 Umröller Muray und Zählwerk.	Occ.	520.--
- BOLEX H16 Reflex , Zoomobjektiv Berthiot 2.4/17.5-70 mit Spezialsucher, elektr. Motor , Akku für 24 B/sec, Ladegerät, auswechselbares 120 Meter Magazin und Bolex Dreibeinstativ mit Schnellverschlusskopf und Bolex Schulterstativ mit Schnellverschlusskopf und Soligor Spot-Belichtungsmesser, Zubehör, Alu Koffer	Occ.	4'600.--
- Ari Klebepresse		230.--
- Fujica Single 8 P2	Occ.	90.--
- Fujica Single 8 P100 Sound (NP 398 Fr.)	Demo	238.--
- Fujica Single 8 IZM500 Sound (NP 898 Fr.)	Demo	538.--
- Fuji Klebepresse	neu	35.--
- Fuji 2-Track Sound Klebepresse	neu	98.--
- Motor Betrachter Goko MM-5	neu	268.--
- Super Cambo mit Normal- und Weitwinkelbalgen inkl. Kompendium , Kassetten und Koffer		
inkl. Schneider Symar 5.6/150 & Super Angulon 8/90	Occ.	2'150.--
- Fujica G-690 , 6x9, Normaloptik 3.5/100, Tele 5.6/150	Occ.	870.--
- Diaprojektor PRESTINOX 2200 inkl. Timer Programm, für Rückprojektion und Wandprojektion, mit eingebautem Impulsgeber, Autofocus (LP 946.--)	Demo	666.--
- Studio- & Laboruhr JUNGHANS Wandmodell (LP 198.--)	Demo	168.--
- Laboruhr Hauck ATU 260 (0.1-6/1-60 sec.)	Occ.	105.--
- SONDERANGEBOT: Rüsten Sie ihren Vergrösserer auf Farbe um!		
RODENSTOCK Vergrösserungsobjektiv Rogonar SC 2.8/50 (LP 242.--)		
RODENSTOCK Coloranalyser CA-30 rsc (LP 258.--)		
RODENSTOCK Creative Print Set (LP 86.--)		
CIBACHROME Trommel für 20x25 (LP 64.80)		
CIBACHROME Papier 10 Blatt 20x25 Pearl (LP 25.80)		
CIBACHROME Entwicklungsset für 10 Blatt (LP 31.10)		
KOMPLETTES SET (anstatt 707.70)		404.40
- Hifi Lautsprecher ESS LS-5 pro Paar	Occ.	1'150.--
- Hifi Lautsprecher BOSE 901 S.III pro Paar	Occ.	2'150.--
- Stereoanlage TECHNICS Plattenspieler, Kassetten-tonband, Verstärker	Occ.	850.--

verkauf und produktion von film, foto, video und audiovision

im einhorn-haus bachlettenstrasse 8 ch-4054 basel tel. (061) 54 27 56

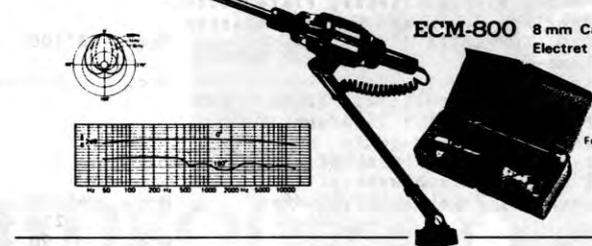
ECM-1000 Super Uni-Directional Electret Condenser Line Microphone



Type: Hand held (Stand)
 Sensitivity: -62dB at 1kHz
 Frequency Response: 40-18.000Hz
 Impedance: 800 ohm
 Directionality: Super Uni-Directional
 Material: Aluminum Alloy
 Cord Length: 6 meter
 Power Supply: 1.5V (UM3) x 1
 Built-in-Switch: slide ON-OFF
 Packing: Carrying Case

NUR 79.- (ANSTATT 168.-)

ECM-800 8 mm Camera Use Super Directional Electret Condenser Microphone



Sensitivity: -64 dB at 1 KHz
 Frequency Response: 50 - 15.000 Hz
 Impedance: 600 ohm
 Material: Aluminum Alloy & ABS Plastic
 Power Supply: 1.5 V (UM-3) x 1
 Packing: Carrying Case

NUR 60.- (ANSTATT 125.-)

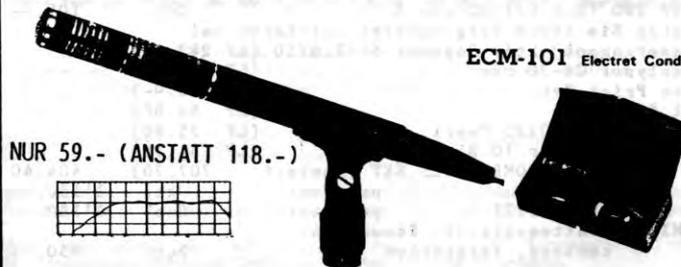
ECM-110 High-Fidelity Professional use Electret Condenser Microphone



Type: Hand held (Stand)
 Sensitivity: -71dB at 1k Hz
 Frequency Response: 30-15.000Hz
 Impedance: 600 ohm
 Directionality: Uni-Directional
 Material: Aluminum alloy
 Cord Length: 6 meter
 Power Supply: 1.5V (UM-3) x 1
 Current Drain: 0.2mA
 Built-in-Switch: Rotary ON-OFF switch
 Music-Voice control switch
 Packing: Carrying Case

NUR 49.- (ANSTATT 79.-)

ECM-101 Electret Condenser Microphone



Type: Hand held (Stand)
 Sensitivity: -63dB at 1k Hz
 Frequency Response: 50-13.000Hz
 Impedance: 600 ohm
 Directionality: Uni-Directional
 Material: Aluminum alloy
 Cord Length: 6 meter
 Power Supply: 1.5V (UM-3) x 1
 Built-in-Switch: Slide switch ON-OFF
 Packing: Carrying Case

NUR 59.- (ANSTATT 118.-)

**die
filmzeitschrift
die von den
filmern
gemacht
wird:
FILMFRONT**

FILMFRONT, Postfach 123, CH-4020 Basel