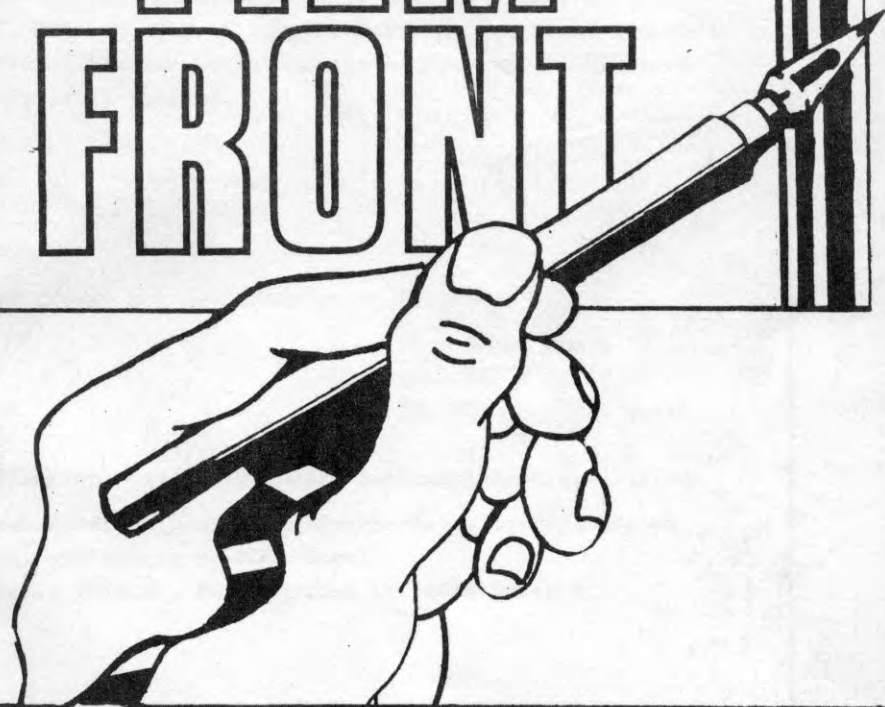


2

FILM FRONT



Seite 4: vuf... Seite 9: zum Begriff
unabhängig... Seite 13: der Film als Ware...

Seite 27: Wanderkino... Seite 28: Selektion?...

Seite 30: Berliner Filmemacher Cooperative...

Seite 37: kleiner Diskurs über 8... Seite 51: zur
Projektion.

FILMFRONT 2'78

Die Filmfront wird herausgegeben von einer Arbeitsgruppe der "Vereinigung für den unabhängigen Film". Sie erscheint in unregelmässigen Abständen viermal jährlich.

Redaktion der Filmfront 2 : Urs Berger und Ruedi Bind

Die Filmfront 3 befasst sich im Hauptteil mit technischen Belangen von Super-8 und Video. Alle Leser und Filmemacher sind eingeladen, sich mit eigenen Beiträgen an dieser Nummer zu beteiligen. Redaktionsschluss für die Filmfront 3 ist der 7. Oktober 1978. Bitte die Beiträge druckreif einsenden (möglichst starker Schreibmaschinenanschlag, linker Rand drei cm breit lassen).

Arbeitsgruppe und Auslieferung : Filmfront
Postfach 123
CH - 4020 Basel
Tel. 061 / 22 69 73
PC: VUF 40-28851 Basel

Die Filmfront ist in folgenden Buchhandlungen erhältlich:

Filmbuchhandlung Hans Rohr, Oberdorfstr. 3, 8024 Zürich
stampa, spalenberg 2, 4051 Basel
Annemarie Pfister, Petersgraben 18, 4051 Basel

Preis: Fr. 3.-

Basel, 20. August 1978

Autoren

hier werden jene Autoren vorgestellt, die zum 1. Mal in der Filmfront publizieren

- Peter Bächlin, leitete seit 1943 das Filmarchiv (damals) in Basel, promovierte 1947 in Basel bei Prof. Edgar Salin mit seiner Doktorarbeit "Der Film als Ware", arbeitet heute in der Werbebranche.
- Christian Wapler, geb. 1944 in Leipzig, filmt seit 1975, gründete im Herbst 1975 zusammen mit G.H.Nickels die Berliner Filmemacher Cooperative "Das Andere Kino", ist Mitherausgeber der Zeitschrift "Das Andere Kino - Materialien zum Avantgardefilm".
- Peter Zumstein, geb. 1944 in Basel, Allgemeine Gewerbeschule in Basel, Art Institute of Chicago, Arbeit in einer Werbeagentur in Basel, wohnt jetzt als Filmmacher und Zeichnungslehrer in Basel.
- Brigitte Barcot, geb. 1934 in Paris, wollte zuerst zum Ballett, 1947 gewinnt sie einen Preis im Konservatorium, 1951 spielte sie zum ersten mal in einem Film mit ("Le Trou Normand"), seither spielte sie in 48 Filmen mit (z.B. "La Verité" von Henri Clouzot, 1960), 1952 Heirat mit Roger Vadim, 1959 Heirat mit Jacques Charrier, bringt einen Sohn zur Welt, 1966 Heirat mit Gunther Sachs, 1969 Scheidung, setzt sich seit einigen Jahren aktiv für den Tierschutz ein, 1976 kassierte sie ca. 2 Millionen Franken für einen Werbespot (Herrenparfum) im britischen Fernsehen, schreibt gegenwärtig an ihren Memoiren.
- Enzo Schrickler er wird in der nächsten Filmfront vorgestellt werden, wo er wieder über technische Probleme des Super-8 Films schreiben wird.

vuf

vereinigung für den
unabhängigen film

afi

association pour le
film indépendant

sekretariat: pius morger stapferstrasse 17 8006 zürich tel 01/26 61 47

pc 40-28851 basel

Die Vereinigung für den unabhängigen Film wurde anlässlich der Gründungsversammlung vom 4. März 1978 im Restaurant "zer alten Schmitte" in Basel ins Leben gerufen.

Die Statuten der Vereinigung sowie weitere Unterlagen können beim Sekretariat bezogen werden.

Adressen der Vorstandsmitglieder

Urs Berger, Bärenfelderstrasse 25, 4057 Basel (Kassier)

Ruedi Bind, Lothringerstrasse 121, 4056 Basel

Erhard Buntschu, Schlierenstrasse 43, 8902 Urdorf

Pius Morger, Stapferstrasse 17, 8006 Zürich (Sekretariat)

Arc Trionfini, Schulstrasse 10, 4112 Bättwil

Aufnahme

Vorname / Name : _____

Strasse : _____

PLZ. / Ort : _____

Datum / Unterschrift : _____

Ich möchte der VuF beitreten

Die Mitgliederversammlung vom 4. März 1978 hat den Jahresbeitrag für 1978 so festgesetzt: Jedes Mitglied zahlt 0,5 % seines Jahreseinkommens von 1977. Wer weniger als 5000 Franken verdient, zahlt den Mindestbeitrag von 25 Franken ein.

Ich interessiere mich für die VuF

Ich möchte der VuF zum jetzigen Zeitpunkt nicht beitreten. Gegen eine Spesenentschädigung von zehn Franken wünsche ich die Post von der VuF zugestellt, u.a. Adresslisten, Veranstaltungshinweise.

Beiträge zahlbar auf das Postchekkonto: VuF, 40 - 28851 Basel

vuf

vereinigung für den
unabhängigen film

afi

association pour le
film indépendant

sekretariat: pius morger stapferstrasse 17 8006 zürich tel 01/26 61 47

pc 40-28851 basel

vuf-Filme an den Solothurner Filmtagen '79

Die Jahresversammlung der Solothurner Filmtage vom 1. Juli 1978 hat die Vorführung eines geschlossenen Programmes von "vuf"-Filmen bewilligt. Projektionsort sowie der genaue Rahmen werden noch bestimmt, jedoch steht fest, dass die Filme im offiziellen Programm sowie in der Dokumentation angeführt werden.

Am ersten Novemberwochenende wird in Zürich die siebte Filmwerkschau stattfinden. Anmeldeformulare können beim Sekretariat der "vuf" bezogen werden.

7. SCHWEIZERISCHE FILMWERKSCHAU ZÜRICH



Gründungsversammlung in der alten Schmitte in Basel. 4. März 1978

Peter Zumstein:

Arbeitspapier zur Bildung von Arbeitsgruppen

Es ist mir wichtig, dass die VuF ein starker Verein wird. Er sollte ungefähr die Penetranz in der Filmwelt erreichen, die ein besseres Fischrestaurant am Freitag abend ausströmt. Unter Stärke verstehe ich einen Verein, der etwas zu sagen hat und das Geschehen steuert.

Produktion

Auf den Plätzen Basel und Zürich werden lokale Filmwerkstätten aufgebaut, wie zum Beispiel der Medienladen in Hamburg, oder das Videozentrum Zürich. (Arbeitsgruppe)

Das Sekretariat erstellt eine Kartei über die vorhandenen Produktionsmittel zum Austausch zwischen den Vereinsmitgliedern.

Vorführung der Produktion

Modelle sollen ausgearbeitet werden für die Vorführung und den Einsatz von Super 8 Filmen. (Arbeitsgruppe)

Es sollten regelmässig an festen Orten und zu festen Zeiten Filme vorgeführt werden (z.B. Alte Schmitti) etc. (Arbeitsgruppe)

Ein Wanderkino wird geschaffen. (Arbeitsgruppe)

Filmwerkschauen werden in Solothurn und anderswo organisiert. Filme werden regelmässig an Filmfestivals geschickt. (Arbeitsgruppe)

Die Werbung für die VuF als Verein, sowie von den einzelnen Vorführungen und Veranstaltungen, wird in der Filmwelt und in der breiteren Oeffentlichkeit gezielt angegangen. (Arbeitsgruppe)

Die Filmfront dient der Kommunikation nach innen (Intellektuelle Basis des Vereins) sowie der Vermittlung von Ideen nach aussen. Die Filmfrontleute sollten auch regelmässig die andern Filmzeitschriften analysieren und verwerten. Zusammenarbeit mit der Werbegruppe. (Arbeitsgruppe)

Das alles kostet nicht schlecht Geld. Deshalb sollte noch eine Arbeitsgruppe Finanzen ins Leben gerufen werden, die Vorschläge für die Finanzierung ausarbeitet, und die nötigen Stellen um Spenden anbohrt.

vuf

vereinigung für den
unabhängigen film

association pour le
film indépendant

sekretariat: pius mörger stapferstr.

26 61 47

pc 40-28851 basel

vuf
katalog
postfach 123
4020 basel
postcheck: 40-31870



für direkte auskunft:
ruedi bind, tel 061/ 22 69 73

Katalog 79

der katalog 78 konnte aufgrund reger bestellung in die ganze schweiz und bis nach münchen, berlin, hamburg, london, paris, milano verschickt werden. filme aus dem katalog wurden u.a. gezeigt im filmforum im rest. alti schmitti basel, im s8-filmforum im rest. cooperativo zürich, in der thearena zürich, an der int. kunstmesse art 3/78 basel, am welschschweizer fernsehen. im januar 79 wird der erste ergänzungsband zum grundkatalog 78 erscheinen. dieser katalog ist eine dienstleistung der "vereinigung für den unabhängigen film", um den direkten und selbständigen verleih zwischen filmemacher und entleiher zu ermöglichen, ohne eine dazwischen gestellte verleihorganisation, wer einen film ausleihen möchte, wendet sich direkt an den filmemacher, bez. die filmgruppe, der bez. die den preis und die zusätzlichen bedingungen selbst bestimmt.

neueintragen, anmeldung

redaktionsschluss für die erste ergänzung: 10. nov. 78. wir haben also den ehemaligen redaktionsschluss vorverlegt, aufgrund eines sitzungsbeschluss der vuf, damit der katalog 79 rechtzeitig auf die solothurner filmtage 79 erscheinen kann. für alle anmeldungen, die schon früher eingehen, sind wir besonders dankbar. wir begrüssen filme in allen 8mm formaten, in 16mm, video und tonbildschauen, etc, sofern die werke nicht bereits durch einen verleih vertrieben werden. für die anmeldung benütze man den beigelegten anmeldebogen, oder orientiere sich an der gliederung der filmdaten im grundkatalog 78. wir bitten alle filmemacher und filmemacherinnen, die im ersten katalog 78 mit filmen vertreten sind, uns über event. adressänderungen zu informieren. in der einschreibengebühr ist ein belegexemplar des ergänzungsbandes inbegriffen:
1 oder 2 filme: 14.-
3 oder 4 filme: 24.-
etc.

der eintrag in den katalog erfolgt gemäss dem anmeldebogen, sobald der entsprechende betrag auf das postcheckkonto überwiesen wurde: forum für freies kulturschaffen, basel, pc 40-31870.

die arbeitsgruppe dankt allen, die durch ihre teilnahme zum gelingen von katalog und verleih beitragen.

urs berger, ruedi bind, justin winkler

Strukturen für Super-8 und Video

6. Schweizerische Filmwerkchau Solothurn

BUND, 25.3.1978
HANS N. EICHENLAUB

hme. Die 6. Schweizerische Filmwerkchau Solothurn vereinigte etwas über 60 Filme, abgesehen von zwei 16 mm- und einigen Video-Produktionen alles Werke im praktischen und billigen Superacht-Format. Diese Werkchau ist die letzte, die in Solothurn, dem Gründungsort, stattgefunden hat, was jedoch keineswegs heisst, dass dem schmalen Format ein Podium verlorengehe. Im Gegenteil: Wer die Werkchau seit ihren Anfängen verfolgt hat, stellte in den letzten zwei Jahren zunehmende Aktivitäten fest. So fanden Arbeitswochenenden statt und in Basel und in Zürich wurden Projektionsabende durchgeführt. Kurz: Es bildeten sich Strukturen heraus, es wurde möglich, alte Filmwerkchau-Postulate zu erfüllen, so im Bereich der Information durch eine neugeschaffene Zeitschrift und im Verleihbereich durch die Erstellung eines Filmkataloges, der noch rechtzeitig auf die Werkchau herausgekommen ist. Ausserliches Zeichen dieser im Lauf der Zeit entstandenen Strukturen ist die «Vereinigung für den unabhängigen Film» (VUF) mit Sitz in Basel, die sich zum Ziel gesetzt hat, «den unabhängigen Film und unabhängige Filmkulturelle Aktivitäten zu unterstützen, und zwar durch «Organisation von Veranstaltungen für den unabhängigen Film, Zusammenarbeit von Filmemachern und Filmbetrachtern, Zusammenarbeit mit Vereinigung und Institutionen, die gleiche Ziele und Zwecke verfolgen» (so die Statuten).

Es geht dabei selbstredend um eine Distanzierung von den etablierten Filmkreisen, es geht um die Selbsthilfe für die Super-Acht-Filmarbeit, auch in Distanz zu den Amateurfilmclubs. Die «Vereinigung für den unabhängigen Film» wird, nach den Vorstellungen der Organisatoren dieser letzten Solothurner Werkchau, in Zukunft das Patronat über diese Veranstaltung übernehmen und die Werkchau auf Wanderschaft gehen lassen. Es ist beabsichtigt, sie, des zunehmenden Filmangebots wegen, halbjährlich, jeweils in einer anderen Stadt, durchzuführen.

Filme machen und Filme zeigen

Obwohl die Produktion von Superacht- und Video-Werken ständig zunimmt, bestehen kaum Abspielmöglichkeiten und der Zugang zu bestehenden Verleihstellen ist ebenfalls versperrt. Dem hat nun eine Arbeitsgruppe der VUF abgeholfen, indem sie einen entsprechenden Katalog mit rund 80 Filmen und Videobändern erstellt hat, der laufend ergänzt werden soll. Eine zweite Arbeitsgruppe hat sich der Frage der Information und der Kommunikation zwischen Filmern und Filmbetrachtern angenommen. So entstand die Zeitschrift «Filmfront», deren erste Nummer Ende Januar erschien, die mindestens viermal im Jahr erscheinen soll, und die sich als öffentliches Forum versteht, um, wie es in dieser ersten Ausgabe hiess, «theoretische und praktische Probleme, um formale Auseinandersetzungen sowie kulturelle und politische Inhalte des unabhängigen Filmschaffens zu

diskutieren». Katalog und Zeitschrift sind unter der Adresse VUF, Postfach 1234, 4020 Basel erhältlich.

Vermehrt die Realität beobachtet

Soweit Hintergründiges aus der Superacht-Szene, in der nun doch einiges in Bewegung geraten ist, in der die Impulse, die ursprünglich von der Solothurner Werkchau ausgegangen sind, weil dort immer wieder Bedürfnisse zutage getreten sind, offenbar Früchte zu tragen scheinen, was die Filme des diesjährigen Programmes betrifft, springt eine Tendenz ins Auge: der Anteil der «Tagebuchfilme» (Filme zur Verarbeitung und Darstellung ganz persönlicher Probleme und Sorgen) geht zurück, und immer häufiger wird mit dem Superacht-Medium Realität reflektiert. So bestand denn ein ganzer Programmblock aus Filmen, die sich engagiert politische Fragen annehmen. So etwa «unseri wohnstross» über ein Experiment in Basel, so auch «im Juni 1977 wurde den Mietern an der Florastrasse und am Rheinweg die Wohnung gekündigt» der Quartierfilmgruppe Kleinbasel, so «in Gösge stoot en AKW» der Superacht-Filmgruppe Zürich, und so «Schwarzer Schnee» über die Auswirkungen einer Kehrichtverbrennungsanstalt auf einen nahegelegenen Landwirtschaftsbetrieb. Alle diese Filme entstanden in engem Kontakt oder sogar in Mitarbeit mit den Direktbetroffenen. Sie bilden im Superachtbereich Punkte eines Neuanfangs, genau wie der Filmkatalog und die Zeitschrift «Filmfront».



zum Begriff unabhängig

Peter Zumstein: unabhängig heisst weg vom
Abhang

Was heisst schon unabhängig? Persönlich mag ich unabhängige Filmemacher nicht riechen. Sie sind als Klasse eine streitsuchende und nicht besonders liebenswerte Gruppe. Sie haben den Egoismus von Klein- und Gemischtwarenhändlern, auch wenn Sie noch lange nicht ein so gut gehendes Geschäft haben. Es macht sie sauer, dass abhängige Filmemacher aus ihrer Arbeit Geld schlagen, die sie als unabhängige Filmemacher alleine machen müssen, ohne auch nur je einen Rappen dafür zu kassieren. So wie auch mancher Krämer neidisch auf die grossen Verteilerketten schielt.

Aber ich mag die Perspektive der unabhängigen Filmemacher. Sie sind die einzigen, die Kunst machen könnten, vor der die einflussreicheren Beamten Angst haben. Falls die Unabhängigen je in der Lage sind, sich in eine Verteilerorganisation hineinzuwirtschaften.

Unabhängig sein, heisst frei sein. Und "...freedom's just another word for nothing left to lose...". Der unabhängige Filmemacher ist ein Anfänger, ob's ihm passt oder nicht. Er ist unabhängig, weil er nichts zu bieten hat. Darum will ihm auch niemand etwas abkaufen. Man bleibt nur so lange unabhängig, bis sich etwas Besseres bietet, nämlich Abhängigkeit. Dies wurde schon durch viele unabhängige Filmer bewiesen. Loyalität gibt es da nicht. Von Anfang an sind die meisten ihrer Filme mehrdeutig, weil sie schon immer mit dem linken Auge darauf schielen, abhängig zu werden, und ihre Filme irgendwo zu verkaufen. Aber dazu braucht es eben einen wesentlich skrupelloseren Praktiker, als es ein unabhängiger Filmemacher je sein kann.

Der Filmemacher, der diese Unabhängigkeit überwunden hat, zahlt allerdings auch einen hohen Preis für seine Fähigkeit und Härte als Händler. Er geht mit seinen eigenen Talenten hausieren. Dabei kommt er an Einkäufer, die sich einzig und allein mit dem Marktwert befassen. Unser demokratisches System braucht ein paar Kritiker. Die paar wenigen, die es im Film und Fernsehgeschäft geschafft haben in diese wacklige Stellung aufzurücken, halten ihre Position. Es sind die Cineasten, die in den späten sechziger Jahren angefangen haben zu filmen, und die sich jetzt wieder in die Produktion psychologischer Filme zurückziehen, weil da die Kritik auf den Einzelnen zurückfällt.

Was heisst das für den VuF? Der Schritt in die Vereinsgründung ist bereits ein Schritt in die Abhängigkeit. Aber die einzige Möglichkeit, diesen Berufskritikern vernünftig Konkurrenz zu machen, besteht für die VuF eine Verteilerorganisation irgendwelcher Art auf die Beine zu stellen, was einen weiteren Schritt in die Abhängigkeit bedeutet. Da beim Film und Fernsehen sehr ausgekochte Methoden herrschen, ist der Weg zum Erfolg für die VuF wie jeder Weg im Kapitalismus ein steiniger Weg zur Spitze. Das heisst, wir versuchen weg vom Abhang, oder von der Abhängigkeit zu kommen. Das ist zwar illusorisch, weil man nirgendwo abhängiger ist als an der Spitze, aber doch ein Versuch wert. Sonst bleibt uns nur noch das Flache, ein Drittes gibt es nicht. Jeder Filmemacher, der das nicht einsieht, ist entweder ein Schwachkopf oder bereits unheilbar korrupt.

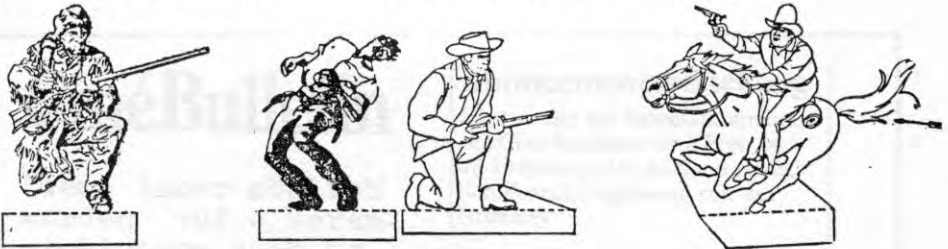
Brigitte Bardot: man müsste reich sein



- guten tag frau bardot, wir kommen von der filmfront aus basel in der schweiz.
- ah ja, sehr gut, sie rufen wegen den robbenjägern an.
- bitte, nein- ich bin von der vereinigung für den unabhängigen film.
- ich filme nie wieder.
- eigentlich hätte ich sie gerne um ein interview gebeten.
- ach so. ja eigentlich mache ich das nicht mehr so gern, so einfach.
- nur eine ganz kleine, einfache frage, bitte frau bardot.
- also gut, schiessen sie los.
- was meinen sie zu "unabhängig".
- was bedeutet schon unabhängigkeit.
- unabhängiger film, unabhängiger filmemacher.
- männer sind nur unabhängig, wenn sie reich sind.
- liebe frau bardot, wir danken ihnen für das gespäch.

Pius Morger: was heisst hier unabhängig

Ein konventioneller Filmemacher kann nur arbeiten, wenn ihm Kapital vorgeschossen wird. Sofern er dieses Kapital nicht selber besitzt, ist er abhängig von einem fremden Geldgeber. Während der Entstehung des Films ist er abhängig von seinen Mitarbeitern. Auch der Super-8 Filmemacher ist materiell nicht unabhängig. Nur spielt sich seine Abhängigkeit in einem geringeren Ausmass ab. Um wirkliche Unabhängigkeit wahren zu können, ist eine Förderung nötig, eine indirekte Förderung. Mit ihr wird nicht das einzelne Produkt finanziert und damit verbunden eine bestimmte Idee, sondern die gesamte Struktur, von der der Filmemacher abhängig ist. Das heisst: Geräte wie Kameras, Lampen, Schneidetische stehen dem Filmemacher als vorhandene Struktur zur Verfügung. Damit arbeitet der Filmer, er realisiert seine Idee, bevor er sie verkauft. Nur so bleibt er unabhängig, denn würde er die Idee seines Filmes konkretisieren bevor er ihn realisiert hätte, so würden ihm hundert Knebel zwischen die Beine geschlagen. Die VuF als schweizerische Vereinigung muss zur Wahrung seiner Unabhängigkeit beim EDI in Bern einen finanziellen Beitrag fordern, Filmgesetz Artikel 6, Absatz a: Der Bund kann Beiträge leisten an Institutionen, Organisationen und Veranstaltungen zur Förderung der Filmkultur, insbesondere der Filmerziehung.



Sergei Eisenstein: gibts nicht

"Ein wirklich unabhängiger Film ist im Kapitalismus als Folge der Besitzverhältnisse ebenso wenig möglich wie eine unabhängige Presse."

Sergei Eisenstein am Internationalen Kongress des unabhängigen Films auf Schloss La Sarraz bei Lausanne, der vom 3. bis 7. September 1929 stattfand
(nach François Albéra in Travelling 48/1976)

Erster Teil: Historischer Abriss

1. Phase: 1896-1914	19
2. Phase: 1914-1929	34
3. Phase: 1929 bis zur Gegenwart	54

Zweiter Teil: Theoretische Analyse

A. Der Film als Massenware	83
1. Die technischen Voraussetzungen	83
2. Die Finanzierung	92
3. Expansion und Kampf um die Absatzmärkte	105
4. Das Verhältnis von Produktion - Distribution - Konsumtion	113
5. Konzentration und Monopolbildung	131
B. Der Tauschwertcharakter der Filmware	155

das kommerzkino, seine frühgeschichte und seine wirtschaftlichen abhängigkeiten

peter bächlin, der film als ware, fischer athenäum taschenbücher, 1975, 252 seiten, fr. 10.- (über jede buchhandlung zu beziehen)

wir möchten in dieser filmfrontnummer wiederholt auf die arbeit von bächlin aufmerksam machen, die er 1947 geschrieben hat. was bächlin in präziser, klarer prosa beschreibt und analysiert gehört zum wissens-grundstock jedes film-interessierten. bächlin fasst das anliegen seiner arbeit selbst kurz zusammen: "Ein Verständnis des komplexen Phänomens 'Film' in seiner heutigen Gestalt setzt die genaue Kenntnis seiner wirtschaftlichen Grundlagen voraus. In dieser Richtung versucht die vorliegende Arbeit einen Beitrag zu leisten". die beiden bächlin-beiträge in dieser nummer sind zufällig der anfang und das ende seines buches. das will nicht etwa eine abkürzungslektüre sein, sondern soll vielmehr zur vertiefenden lektüre des ganzen buches und zum studium der untersuchten abhängigkeiten anregen. in der wunderschönen einleitung (I. beitrag) stellt bächlin die grundlagen seiner betrachtungsweise dar, - zugleich ist die einleitung ein verknappter lehrgang der historisch-materi-alistischen methode, anhand der filmwirtschaft. die letzten sechs seiten seines buches (II. teil) sind ein direkter beitrag zu unserer laufenden diskussion "un-abhängiger film".

ruedi bind

Die *Waren*produktion ist die historische Voraussetzung und bildet die allgemeine Grundlage der kapitalistischen Produktionsweise. In der kapitalistischen Gesellschaft nehmen fast alle Arbeitsprodukte die Form einer Ware an. « Die Ware ist zunächst ein äußerer Gegenstand, ein Ding, das durch seine Eigenschaften menschliche Bedürfnisse irgendeiner Art befriedigt. Die Natur dieser Bedürfnisse, ob sie z. B. dem Magen oder der Phantasie entspringen, ändert nichts an der Sache »¹. (Marx)

Die Nützlichkeit eines Dinges macht es zum *Gebrauchswert*. Jede Ware muß ein nützliches Ding sein, aber nicht diese Eigenschaft der Nützlichkeit macht es zur Ware. Ein Produkt nimmt nur dann Warenform an, wenn es nicht für den eigenen Gebrauch, sondern für den Austausch produziert wird.

Der Gebrauchswert einer Ware verwirklicht sich in der *Konsumtion*. Für den *Warenbesitzer* hat die Ware nur den Gebrauchswert, Tauschmittel zu sein. In der kapitalistischen Produktion werden Gebrauchswerte nur produziert, weil und soweit sie Träger des *Tauschwertes* sind². (Marx)

Der Kapitalist produziert einen Gebrauchswert, der Tauschwert hat, d. h. einen zum Verkauf bestimmten Artikel, eine Ware. Der Wert dieser Ware muß höher sein als die Wertsumme der zu ihrer Produktion benötigten Waren. Er will nicht nur Ware, nicht nur Gebrauchswert, sondern Wert, nicht nur Wert, sondern auch *Mehrwert* produzieren³. Der kapitalistischen Produktion ist es gleichgültig, was für Gebrauchswerte sie produziert, es kommt ihr nur darauf an, mit *Gewinn* zu produzieren. Es kann sich dabei sowohl um Konsumprodukte und Produktionsmittel, d. h. materielle Güter, als auch um Kulturprodukte, d. h. geistige, immaterielle Güter handeln, entscheidend ist nur, ob sie einen gewinnmäßig auswertbaren Charakter tragen. Das heißt mit anderen Worten: in der kapitalistischen Produktion werden sachliche Bedürfnisse nur insoweit befriedigt, als diesen Bedürfnissen eine kaufkräftige Nachfrage entspricht. Die Bedürfnisse können auch erst geweckt werden in der Berechnung, daß mit der Erzeugung eines Bedürfnisses *Kaufkraft* mobilisiert wird.

Die kapitalistische Produktion ist deshalb auch – ganz im Gegensatz zum erfindungsfeindlichen Mittelalter – erfindungsfreundlich eingestellt. Die allgemeine Bejahung des technischen Fortschritts, wie wir sie im Frühkapitalismus erkennen können, erfährt jedoch mit den wachsenden Widersprüchen der kapitalistischen Produktionsweise, d. h. mit dem wachsenden Widerspruch zwischen gesellschaftlicher Produktion und privater Aneignung, mit der Herausbildung der entwickelten Warenproduktion, eine zunehmende Einengung in dem Sinne, daß die Erfindungsfreundlichkeit sich ausschließlich auf rentable Erfindungen beschränkt, ungeachtet der effektiven Bedürfnisse der menschlichen Gesellschaft. « Es entscheidet der Unternehmer », schreibt Sombart, « ob eine Erfindung ‚gut‘ ist, d. h. ob sie eine solche Verwendung finden kann, daß sie Gewinn abwirft. Also werden nur solche Erfindungen gemacht, bzw. genutzt, die diese Aussicht gewähren. „Gute“ Erfindungen sind „rentable“ Erfindungen »⁴.

Die Nutzenanwendung jeder technischen Erfindung in großem Maßstabe wird bestimmt durch den historischen Stand der Produktionsverhältnisse. Die Erfindung und die Art der Verwendung des Films ist wie jede andere Kulturerscheinung an eine bestimmte Stufe der gesellschaftlichen Entwicklung gebunden. Die Technik des Films, die Formen seiner wirtschaftlichen Auswertung und die geistigen Inhalte, die er vermittelt, spiegeln die Zeit seiner Entstehung und Ausbreitung wieder. Die Verwendung des Films ist bedingt durch die technischen, wirtschaftlichen und geistigen Voraussetzungen, wie wir sie seit dem Ende des 19. Jahrhunderts vorfinden.

Schid
te

Der Film ist ein Produkt des hochkapitalistischen Zeitalters. Seine Erfindung fällt in das letzte Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts. Sie war das Resultat einer sinnvollen Kombination von Erfahrungen und Erfindungen auf den Gebieten der Physik, der Chemie, der Optik und der Mechanik. Gleichzeitig in verschiedenen Ländern wurde das System der photographischen Laufbildprojektion heranentwickelt und führte zur Schaffung der Grundlagen des kinematographischen Aufnahme- und Wiedergabeverfahrens, welche im Prinzip bis heute die gleichen geblieben sind.

Der Film ist ursprünglich ein von Wissenschaftlern und Technikern geschaffenes Reproduktionsmittel zur Wiedergabe von photographischen, bewegungserfüllten und kontinuierlichen Sehbildern. Ebenso wie bei den modernen akustischen Reproduktionstechniken, dem Gramophon und dem Radio, setzt beim Film sofort nach seiner Erfindung und zum Teil entgegen der Ansicht seiner Erfinder⁵ die wirtschaftliche Auswertung ein.

Der Zeitpunkt, das Ausmaß und die Richtung der wirtschaftlichen Auswertung wird in der kapitalistischen Produktionsweise durch den Faktor der Rentabilität bestimmt. Die Voraussetzung einer rentablen Auswertung, d. h. einer Auswertung, die zum mindesten ein Entgelt für die Herstellungskosten plus Durchschnittsprofit erzielt, ist eine diesen Anforderungen entsprechende Nachfrage nach dem Filmprodukt. Nur soweit der Film Konsumgut ist, soweit also die Konsumenten den Film als Gebrauchsgut genießen wollen, ergibt sich die Möglichkeit seiner kommerziellen Auswertung, d. h. seine Funktion als Tauschwert. Diese Voraussetzungen waren beim Film von Anfang an gegeben. Sehr rasch setzte sich das Bedürfnis für dieses neue Produkt fest. Der Warencharakter, den der Film durch die Form seiner wirtschaftlichen Auswertung annahm, bestimmte die Hauptrichtung der gesamten filmischen Produktion.

Die Feststellung von Marx, daß durch eine « bestimmte Form der materiellen Produktion » auf dem Wege über die daraus hervorstwachsenden gesellschaftlich-politischen Beziehungen der Menschen « auch die Art ihrer geistigen Produktion » bestimmt werde⁶, findet auch beim geistigen Produktions- und Konsumtionsgut Film seine Bestätigung. Die Popularität, ja die Existenzfähigkeit des Films überhaupt entstammt der Anpassung der in ihm produzierten Inhalte an die herrschenden Gedanken, Auffassungen und Triebwünsche der gegenwärtigen Gesellschaft⁷. Der Film ermöglicht bei einem Mindestmaß von geistiger Anregung die Befriedigung natürlich vorhandener, jedoch von der Gesellschaft auf eine bestimmte Weise modifizierter Bedürfnisse. Es sind Befriedigungen, die sich in kollektiven Phantasien vollziehen. Die gemeinsamen Phantasiefriedigungen erfüllen eine wichtige Funktion in der gesellschaftlichen Realität. Insoweit diese Realbefriedigungen nicht oder nur unvollständig gestattet, treten

die Phantasiefriedigungen als Ersatz ein. Je größer die Versagungen sind, welche die Menschen in der Realität erleiden, desto notwendiger wird es sein, daß sie

sich durch Phantasiefriedigungen für die realen Versagungen entschädigen können. Damit werden diese Phantasiefriedigungen zu einer mächtigen Stütze der gesellschaftlichen Stabilität⁸. (Zola)

Die intensive Wirklichkeitsillusion, die das kinematographische Bild erzeugen kann, ermöglicht dem Film sowohl die Abbildung der Wirklichkeit selbst, als auch die Darstellung einer Scheinwirklichkeit, welche die Wirklichkeit durch eine wunschgemäße Korrektur entstellt. Die Produktion dieser zweiten Kategorie von Filmen nimmt in unserer Gesellschaft den weitaus größten Raum ein. Diese Filme, die eine Scheinwirklichkeit gestalten, erfüllen die Funktion eines Wirklichkeitersatzes, indem die kollektiven Phantasiebedürfnisse, welche Ausdruck der verschiedenartigsten kollektiven Wunschvorstellungen sein können, durch eine tendenziöse Verfälschung natürlicher, soziologischer und psychologischer Vorgänge und Erscheinungen Berücksichtigung finden. Diese Verwendungsform des Films geht aus der Struktur der Gesellschaft selbst hervor. Die Produktion und die Konsumtion von Wirklichkeitersatz braucht sich nicht im Sinne einer bewußten Absicht zu vollziehen, sondern sie kann sich aus den objektiven gesellschaftlichen Notwendigkeiten heraus ergeben. Für den Großteil der Menschen bedeutet sie einen Ersatz der vom Leben aufgezungenen Versagungen: Für die herrschende Schicht bedeutet sie eine Sicherung der gesellschaftlichen Stabilität, indem sie reale Widersprüche der gesellschaftlichen Struktur durch phantasiemäßige Befriedigung verdeckt oder aufhebt; für den andern Teil der Gesellschaft bedeutet sie eine suggestive Beeinflussung im Sinne des psychischen Sich-Abfindens mit seiner gesellschaftlichen Situation⁹. Soweit der Film bewußt Wirklichkeitersatz produziert, ist er in den Händen derjenigen Schicht, die auch die herrschende materielle Macht der Gesellschaft darstellt, ein besonders wirkungsvolles soziales und politisches Machtinstrument.

Die phantasiemäßige Bewältigung der Wirklichkeit kann somit als ein Gesamtbedürfnis bezeichnet werden, das aus der gesamtgesellschaftlichen Situation hervorgeht. Innerhalb dieses Gesamtbedürfnisses lassen sich Einzelformen erkennen, die sich aus der besonderen Struktur der Nachfrage nach dem betreffenden Ersatzmittel, in diesem Falle dem Film, ergeben.

~~Die Konsumenten im Hochkapitalismus unterscheiden sich von denjenigen früherer Zeiten u. a. dadurch, daß es sich vorwiegend um Städter, speziell um Großstädter handelt, und daß es vorwiegend Personen mit mittleren und kleinen Einkommen sind¹⁰. Die städtische Bevölkerung, vor allem der Mittelstand und das Proletariat, sind zu den Hauptkonsumenten geworden, und die Art ihrer Bedürfnisse, sowohl in bezug auf die materiellen als auch auf die immateriellen Konsumgüter, wird weitgehend durch ihre speziellen Lebensverhältnisse bestimmt. Die städtische Bevölkerung ist der Hauptkonsument des Films. Sie ist die Voraussetzung für die Filmproduktion in großem Maßstabe. Sie konnte es aber erst sein, als im entwickelten Hochkapitalismus mit der sukzessiven Beschränkung der Arbeitszeit und damit mit einer Verlängerung der Freizeit, d. h. derjenigen Zeit, die nach der normalen Arbeitsperiode übrig bleibt, die Möglichkeit des Filmkonsums auch praktisch gegeben war. Der Film bestimmt daher seine Inhalte in erster Linie nach den Bedürfnissen der mittleren und unteren Schichten der städtischen Konsumenten. Er befriedigt vor allem diejenigen Phantasiebedürfnisse, die ihren Ursprung in der weitgehend einheitlich strukturierten Lebensweise dieser modernen Stadtbevölkerung haben, Lebensverhältnissen also, die Realbefriedigungen nurmehr in einem stark beschränkten Umfange zulassen. Mit der Entwicklung des Films wird aber in zunehmendem Maße auch die Landbevölkerung erfaßt, deren Phantasiebedürfnisse sich denen der städtischen Konsumenten mehr und mehr anpassen. Der Bedarf an dem Konsumtionsgut Film ist also insofern gleichförmig¹¹, als die Phantasiebedürfnisse einer großen Zahl von Menschen ähnlich geartet sind. Für die massenmäßige, gleichförmige Filmproduktion ergibt sich die Notwendigkeit, diejenigen Einzel- und vor allem Kollektivbedürfnisse zu erkennen und zu befriedigen, die den meisten Menschen gemeinsam sind. Der~~

Charakter des kapitalistischen Films wird daher durch den *ökonomischen Zwang zur größtmöglichen Popularität* bestimmt ¹².

Der Film erhält seinen Warencharakter durch die wirtschaftliche Auswertung der kollektiven, von den bestehenden wirtschaftlichen und sozialen Verhältnissen der Hauptkonsumentenschicht maßgebend beeinflussten Phantasiebedürfnisse. Diese Bedürfnisse sind es, die in der bürgerlichen Gesellschaft den Gebrauchswert des Films ausmachen. Sie ermöglichen eine rentable Auswertung des Films als Ware. Die Inhalte der Filme, die sich nach diesen Massenbedürfnissen richten, und die Formen der wirtschaftlichen Filmauswertung stehen in enger Wechselwirkung zueinander.

« Die Produktion liefert dem Bedürfnis nicht nur ein Material, sondern sie liefert dem Material auch ein Bedürfnis » ¹³. Die Produktion bestimmt den Umfang, die Art und die Richtung der Konsumtion, während diese ihrerseits den Umfang, die Art und die Richtung der Produktion bestimmt oder beeinflusst. Die Produktion kann vorhandene Bedürfnisse befriedigen, sie kann mit ihren Produkten auch neue Bedürfnisse erzeugen. Die

Technik der Filmproduktion ermöglicht die massenweise Herstellung der Filme auf mechanischem Wege, die Gleichmäßigkeit der durch den Film zu befriedigenden Bedürfnisse schafft die Voraussetzungen für seinen Massenabsatz. Der geringe Kostenaufwand, der zum Vollzug des einzelnen Konsumtionsaktes notwendig ist und der seine Ursache in der Art der Filmproduktion hat, schafft die praktische Möglichkeit der massenmäßigen Befriedigung des vorhandenen oder zu erzeugenden Massenbedürfnisses.

Die Produktionsweise des Films trägt die typischen Merkmale der allgemeinen kapitalistischen Produktionsweise; die Konsumtionsvoraussetzungen entsprechen den allgemeinen kapitalistischen Konsumtionsvoraussetzungen. Innerhalb dieser allgemeinen Voraussetzungen der kapitalistischen Wirtschaftsform weisen die Formen der wirtschaftlichen Auswertung der Filmware jedoch Besonderheiten auf, die auf die Eigenart der Filmware als eines geistigen, immateriellen Konsumtionsguts zurückzuführen sind. Die Filmwirtschaft produziert warenmäßig immaterielle Güter zur Befriedigung von geistigen

Bedürfnissen. Wie jede Ware bei entwickelter kapitalistischer Produktionsweise eine widerspruchsvolle Einheit von Gebrauchswert und Tauschwert darstellt, so ist auch die Ware Film zugleich Gebrauchsgut für die letzten Konsumenten wie Tauschwert für den Produzenten. Der Umfang der Produktion und die Art des hergestellten Produkts, d. h. Form, Inhalt und Gehalt des Films, sind einerseits durch den Warencharakter der Produktion bedingt, andererseits durch den von wirtschaftlichen, soziologischen und psychologischen Faktoren bestimmten Bedarf. Das Produktionsinteresse, d. h. die Produktion nach der größten ökonomischen Zweckmäßigkeit, kann in Widerspruch geraten mit dem Konsumtionsinteresse, wenn die Filmware einfach als Tauschwert aufgefaßt wird und ihr Gebrauchswert nicht genügend Berücksichtigung findet. Der Charakter der Filmware setzt der Produktion nach dem ökonomischen Prinzip besonders enge Grenzen, was zur Folge hat, daß die Filmwirtschaft ihre eigenen Produktionsformen entwickeln mußte.

Die Filmwirtschaft ist ein Wirtschaftszweig ohne jede Tradition. Sie hat sich nach der Erfindung der kinematographischen Aufnahme- und Wiedergabeapparatur sowie nach der Einführung des Zelluloidbandes als Bildträger einerseits autonom entwickelt, andererseits Formen der Organisation und Unternehmung von anderen Gebieten der Wirtschaft übernommen. Zum Mangel an geeigneten wirtschaftlichen Vorbildern, die der neuartigen Filmware und den Formen ihrer kommerziellen Auswertung entsprochen hätten, trat noch der Umstand hinzu, daß der Beginn der warenmäßigen Produktion des Films in einen Zeitpunkt hochentwickelter kapitalistischer Wirtschaftsorganisation fällt. In einer äußerst kurzen Zeitspanne hat die Filmwirtschaft fast alle vor ihrer Entstehung entwickelten kapitalistischen Unternehmungsformen von der privaten Einzelunternehmung bis zum modernen, trustmäßig organisierten Konzern durchlaufen.

Während sich auf anderen Wirtschaftsgebieten gewisse Formen der Unternehmung schritt- und stufenweise nacheinander und auseinander entwickelten, begegnen wir im Bereich der jungen Filmwirtschaft aus den erwähnten Gründen Entwicklungsformen der Un-

ternehmung, die dem erreichten Stand der Filmwirtschaft nicht oder nur annähernd adäquat sind; zum Teil werden hochentwickelte Unternehmungsformen, die dem hochentwickelten Stand bestimmter Wirtschaftszweige entsprochen hatten, auf die noch unentwickelte Filmwirtschaft aufgepfropft. Diese Erscheinungen sind jedoch nur vorübergehender Natur und vermögen nicht zu verhindern, daß auch in der Filmwirtschaft die allgemeingültigen Gesetze der kapitalistischen Produktionsweise zum Durchbruch gelangen.

Die Bedürfnisse der Konsumenten haben sich im Laufe der Filmentwicklung verändert. War es anfänglich der reine Bewegungscharakter des Films, der seinen Gebrauchswert ausmachte, so verschob sich das Interesse im Zusammenhang mit der zunehmenden Beherrschung der Filmtechnik immer mehr auf die geistigen Inhalte der Filme. Der Film mit Spielhandlung wurde zur beherrschenden Form der Filmproduktion, und die wirtschaftliche Auswertung konzentrierte sich in erster Linie auf diese Filmgattung. Die Unsicherheitsfaktoren, welche diesem immateriellen Massenkonsumtionsgut in besonders hohem Maße anhaften, die Maßnahmen zur Verringerung oder Ausschaltung dieser durch die Film-inhalte bedingten Risiken, geben den Produktions-, Distributions- und Konsumtionsformen der Filmware ihr eigenes Gepräge.

Such Die Herausarbeitung des Warencharakters des Films macht eine Aufteilung des umfangreichen Stoffgebietes notwendig. Nachfolgend ist eine Zweiteilung gewählt worden, wobei im ersten Teil eine deskriptive Darstellung der filmwirtschaftlichen Entwicklung in ihren Hauptzügen gegeben wird, während im zweiten Teil der Versuch unternommen wird, die Grundlinien der filmwirtschaftlichen Entwicklung und den Warencharakter des Films zu analysieren.

im zweiten Teil:

der Tauschwertcharakter der Filmware

Das Phänomen « Film » muß grundsätzlich von zwei verschiedenen Gesichtspunkten aus betrachtet werden. Einerseits ist der Film – losgelöst von jeder bestimmten gesellschaftlichen Form – ein Gebrauchsgut und zugleich ein Kulturgut. Der filmische Arbeitsprozeß stellt eine zweckmäßige Tätigkeit dar zur Herstellung von Gebrauchswerten, zur Befriedigung von Bedürfnissen. Andererseits besitzt der Film in der kapitalistischen Produktionsweise wohl weiterhin einen Gebrauchswert, aber in der warenproduzierenden Wirtschaft kommt es nicht primär auf den Gebrauchswert eines Dinges an, sondern darauf, *ob der Gebrauchswert Tauschwert besitzt*. Der Film wird nicht um seiner selbst willen produziert, vielmehr sieht der Produzent oder der Kapitaleigentümer in der Filmwirtschaft eine Möglichkeit, sein Kapital zu verwerten. Wie die Ware selbst eine widerspruchsvolle Einheit von Gebrauchswert und Tauschwert bildet, so muß der Produktionsprozeß Einheit von Arbeitsprozeß und Wertbildungsprozeß sein ⁴⁰⁷. Für den Geldgeber ist es gleichgültig, wo er sein Kapital anlegt, wenn es nur gleichen oder eventuell höheren Gewinn erzielt als in einem anderen Wirtschaftszweig. Daher sind in der bisherigen Filmproduktion Wege beschritten worden, die an und für sich mit der Problematik des Films als ~~eines Kulturgutes nichts oder nur wenig zu tun haben~~. Die Filmproduktion richtete sich von Anfang an nicht nach Gesichtspunkten, die dem Film als künstlerischem Ausdrucksmittel angemessen, sondern nach Gesichtspunkten, die dem Film als Handelsware adäquat sind.

Für alles geistige Schaffen besteht in unserer Zeit die Schwierigkeit darin, daß sich die Vermittlung geistiger Produkte auf kommerzielle Weise vollzieht. Im Gegensatz zu literarischen Werken, zur Malerei oder zur Tondichtung ist beim filmischen Ausdrucksmittel *bereits der schöpferische Prozeß* vom Entwurf der Filmvorlage an bis zur Fertigstellung der vorführungsbereiten Kopie weitestgehend *kommerzialisiert*. Zweifellos bildet der außerordentlich hohe Kapitalbedarf der Produktion einen Faktor, der unabhängig ist von jeder bestimmten gesellschaftlichen Form. Ob die künstlerischen oder dokumentarischen Gestaltungsmöglichkeiten des Films

bei anderer Finanzierungsform (Produktions-, Konsumtionsgenossenschaften, staatliche Filmproduktion usw.) besser ausgeschöpft werden können, bleibe dahingestellt. Fest steht jedenfalls, daß die bisherigen Resultate des kapitalistischen Filmschaffens mit relativ wenigen Ausnahmen keine Anzeichen dafür enthalten, was der Film als Kunstgattung ist oder sein könnte.

Bei technisch dauernder Vervollkommnung der Filme sind die künstlerischen und geistigen Belange der Produktion durch den zunehmenden Primat der merkantilen Bedingungen der Produktion immer mehr hintangesetzt worden. « Le cinéma mourra par l'argent », schrieb im Jahre 1928 der bekannte französische Regisseur René Clair⁴⁰⁸, womit er nicht den Tatbestand des wachsenden Kapitalbedarfs der Produktion als solchen in seiner Wirkung auf das Filmschaffen charakterisieren wollte, sondern vielmehr die Formen und Bedingungen, unter welchen die Kapitalien den Filmproduzenten zur Verfügung gestellt werden. Die Richtigkeit dieser Feststellung trat mit der Weiterentwicklung der Filmwirtschaft immer deutlicher in Erscheinung. « Hollywood is being ruined, artistically and financially, by obsession with money-making »⁴⁰⁹ - « The fault lies squarely at the door of banker-owner 'mediocrities' who dictate the policies of the industry »⁴¹⁰.

Der Film ist, was die technische, ökonomische und geistige Seite sowohl seiner Herstellung wie seiner Auswirkung anbelangt, eine typische *Kollektiverscheinung*. Die technisch-organisatorische Kollektivität, die von Film zu Film variieren kann, besteht in den Apparaturen für Bild, Ton und Farbe, in den Schauspielern und Szenarien. Je kostspieliger die Apparaturen, die Schauspieler und der übrige Aufwand sind, desto stärker ist seine technisch-organisatorische und damit auch seine ökonomische Gebundenheit⁴¹¹. « Plus nous aurons besoin de l'aide des financiers, plus nous devons laisser en leurs mains le peu qui nous reste de notre indépendance artistique » (René Clair)⁴¹².

Zur Zeit des Stummfilms machten es die finanziellen Produktionsbedingungen weit eher möglich, künstlerische Experimente zu unternehmen und künstlerisch konzessionslose Filmwerke herzustellen, als dies heute, nach

dem Übergang zum Tonfilm, der Fall ist. Der gewaltige Kapitalbedarf, der jetzt erforderlich ist, bildet eine beinahe unüberwindbare Schranke für das selbständige Filmschaffen.

Der gleiche Prozeß läßt sich auch aus der Art der Produktion der einzelnen Länder erkennen. Kurz vor dem ersten Weltkrieg bis in die Mitte der Zwanzigerjahre gingen die künstlerischen Impulse von den relativ kapitalschwachen Filmproduktionsländern, wie Dänemark und Schweden, oder, wie in Deutschland und vor allem in Frankreich, von den unabhängigen Produzenten aus. Sogar in der Tonfilmzeit zeigten sich die französischen Produktionsgruppen hinsichtlich der künstlerischen Qualität ihrer Filme trotz oder gerade wegen der stark individuellen Form ihrer Herstellungsweise der kapitalgebundenen amerikanischen Filmindustrie mit ihrem minutiös durchorganisierten Produktionsapparat ebenbürtig, wenn nicht gar überlegen. Gerade der Vergleich Frankreich-Amerika macht den Vorzug einer phantasievollen Verwendung der Technik, die ja überhaupt in allen Kunstgattungen eine Voraussetzung für die Entstehung von künstlerischen Werken ist, gegenüber der Anwendung einer rationellen, nach rein ökonomischen Gesichtspunkten durchstandardisierten Filmtechnik offensichtlich. (Damit soll jedoch keineswegs gesagt sein, daß die Produktionsverhältnisse in Frankreich

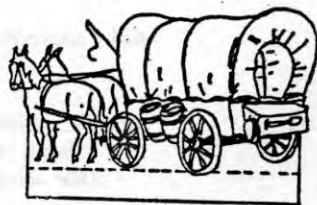
als Vorbild dienen können.) « If the producers really permitted the writers and directors to make pictures based on rich subjects of interest to widespread audiences, Hollywood with its technical supremacy could turn out the finest products in the world »⁴¹⁹. Dieses Zitat zeigt besonders deutlich, daß nicht der Prozeß der dauernden Vervollkommnung der Technik an sich für das allgemeine Niveau der heutigen Produktion verantwortlich gemacht werden kann, sondern daß es sich vielmehr darum handelt, mit welchem Geist und mit welcher Zielsetzung die technischen Mittel verwendet werden.

Die Probleme der künstlerischen Form, der Film-inhalte und -gehalte können nicht nur einseitig von der Produktion aus betrachtet werden. Die technischen und finanziellen Produktions- und Konsumtionsgrundlagen

des Films setzen – wie wir gesehen haben – den Massenkonsum voraus. Wenn der Film seinen technischen und finanziellen Voraussetzungen gerecht werden will, muß er sich notwendigerweise an die breiten Bevölkerungsschichten richten. Heute sind aber auf der Konsumentenseite die Voraussetzungen für den Massenkonsum künstlerischer Erzeugnisse noch nicht vorhanden. Der Film kann solange nicht oder nur in beschränktem Umfang dazu verwendet werden, die Wirklichkeit dokumentarisch wiederzugeben oder künstlerisch umzusetzen, ja selbst die echt künstlerische Gestaltung einer wirklichkeitsfernen Phantasiewelt wird ihm solange versagt bleiben, als auf Seiten der Filmbesucher nicht eine genügend große Nachfrage nach solchen Werken vorhanden ist. Daß sich dieses Nachfragebedürfnis in engen Grenzen hält, das heißt, daß der Wunsch nach Gestaltung einer Scheinwirklichkeit durch den Film überwiegt, muß weitgehend auf die Lebensbedingungen der heutigen Filmkonsumenten zurückgeführt werden. Es ist dies also eine sozialpsychologische Frage. Eine Änderung der Produktionsbedingungen sowie der Filmhalte und der formalen Gestaltung hängt daher direkt und eng mit einer Veränderung der Lebensbedingungen und damit der geistigen Bedürfnisse der Hauptschicht der Filmkonsumenten zusammen.



alle TV-Helden dürfen
ausgeschnitten werden



ANMERKUNGEN

1. Marx, Karl: Kapital, 7. Aufl., 1914, 1. Bd., 1. Kap., S. 1.
 2. Marx, a. a. O. (vgl. Anm. 1), 1. Bd., 5. Kap., S. 119.
 3. Marx, a. a. O. (vgl. Anm. 1), 1. Bd., 5. Kap., S. 149.
 4. Sombart, W.: Das Wirtschaftsleben im Zeitalter des Hochkapitalismus, München 1927, 1. Halbbd., S. 95.
 5. Oskar Messter glaubte anfänglich an die ausschließliche Verwendungsmöglichkeit des Films für wissenschaftliche Zwecke. (Aus dem Messter-Film «Als man anfang zu filmen».)
Edison soll seine Forschungen für «lebende Photographien» ausschließlich zu dem Zweck betrieben haben, um eine optische Illustration zu seinem Phonographen zu schaffen. (Messter, Oskar: Mein Weg mit dem Film, Berlin 1936, S. 17.)
A. Lumière sagte zu Georges Méliès, der ihm nach der ersten Aufführung im Grand Café zu Paris (28. Dezember 1895) seine Erfindung abkaufen wollte: «Pour vous, d'ailleurs, elle serait la ruine. Elle peut être exploitée quelque temps comme une curiosité scientifique, mais, en dehors de cela, elle n'a aucun avenir commercial.» (Jahier, V.: 42 ans de Cinéma, in: Le rôle intellectuel du Cinéma, Paris 1937, S. 20. Durch persönliche Aussage von G. Méliès 1937 in Orly bestätigt.)
 6. Marx, Karl: Theorien über den Mehrwert, 3. Aufl., 1919, 1. Bd., S. 381, 382.
 7. Sternheim, A.: Zum Problem der Freizeitgestaltung, in: Zeitschrift für Sozialforschung, Jg. 1, 1932, S. 344.
 8. Fromm, E.: Die Entwicklung des Christusdogmas, Wien 1931, S. 16.
 9. Fromm, a. a. O. (vgl. Anm. 8), S. 16.
 10. Sombart, W., Artikel «Kapitalismus», in: Handwörterbuch der Soziologie, Stuttgart, S. 258 ff.
 11. Sombart, a. a. O. (vgl. Anm. 4), 2. Halbbd., S. 628.
 12. Balazs, Bela: Der Geist des Films, Halle 1930, S. 188.
 13. Marx, K.: Zur Kritik der politischen Ökonomie, 6. Aufl., Berlin 1920, S. XXV.
-
407. Marx: Kapital, 1. Bd., Ausg. 1914, S. 149.
 408. Le rôle intellectuel du Cinéma, Institut de Coopération Intellectuelle, Paris 1937, S. 141 ff.
 409. Daily Telegraph, London, 15. August 1939: «Hollywood's lost leadership.»
 410. Daily Worker, New York, 27. Juni 1938.
 411. Schmidt, G.: Die Gesellschaft im Spiegel des Films, Vortrag gehalten an der Internationalen Filmwoche 1939, Basel.
 412. Le rôle intellectuel du Cinéma, a. a. O. (vgl. Anm. 408).
 413. Daily Worker, New York, 27. Juni 1938.

ein Wanderkino

von Pius Morger

An der letzten Mitgliederversammlung der "vuf" am 24. Juni in Zürich wurde beschlossen, ein Projekt für ein Wanderkino auszuarbeiten. Die Ausgangspunkte sind: 1. Als Filmemacher den Kontakt zum Publikum fördern. 2. Wir machen Filme für ein Publikum.

Es geht nicht darum, ein Filmprogramm zusammenzustellen um dieses an Orten zu zeigen, wo sowieso immer Filme gezeigt werden, das wäre dann nichts anderes als ein Verleihbetrieb, der gleich noch die Installationen mitliefert. Es geht auch nicht darum, in nostalgischer Weise das frühere Jahrmarktkino zu imitieren, das würde die Konsumhaltung in traditioneller Weise nur noch fördern. Es geht beim Wanderkino vielmehr um eine Auseinandersetzung zwischen Publikum und Filmemacher.

Dieser Artikel soll nicht eine Definition des Begriffs Wanderkino sein, das erarbeitet die noch zu bildende Arbeitsgruppe. Hier soll nur soviel gesagt werden: Nicht schon vorhandene Filme werden übernommen, sondern es werden eigens produzierte Filme gezeigt. Bevor die Filme einzeln oder gemeinschaftlich produziert werden, findet eine Auseinandersetzung darüber statt, welches Publikum man wie erreichen will. Ist der Film fertig, folgt die weitere Auseinandersetzung mit dem Filmbetrachter. Der Filmemacher führt seine Filme dem Filmbetrachter selber vor.

Zusammengefasst sieht das Projekt Wanderkino folgendermassen aus: Es finden sich einige Filmemacher zusammen, produzieren zusammen ein abendfüllendes Programm und reisen in irgend einer Form in der Gegend umher um Vorführungen zu machen.

Dieser Vorschlag ist nur die Basis zur Diskussion über das Projekt. Wer sich dafür interessiert muss sich bewusst sein, dass auf ihn ca zwei Jahre intensive Arbeit wartet. Wer sich das bewusst ist und mitmachen möchte, soll sich gleich mit mir in Verbindung setzen.

Pius Morger
Stapferstrasse 17
8006 Zürich
Tel. 01 / 26 61 47

Selektion ?

von Pius Morger

Selektion, das ist unter gewissen "vuf"-Leuten ein Tabu, da wird gleich der King Kong gesehen aus Holly-wood. Man macht, so scheint mir, eine Lobby daraus: Jeder Filmemacher kann seine Filme jedem zeigen, ohne dass er sich überlegt, dass es bei Veränderungen nicht nur auf ihn sondern auch auf den Zuschauer ankommt. Ich möchte nun noch einmal erwähnen, was ich in der Filmfront 1 in meinem Strukturvorschlag über die Vorführpraxis von Filmen geschrieben habe, weil ich nur von diesen Überlegungen her ein Befürworter der Selektion bin.

Ich unterscheide die Veranstaltungen grundsätzlich nach dem Gesichtspunkt des Zielpublikums. Da sind Veranstaltungen für Filmemacher und Veranstaltungen für Filmbetrachter, weil ich der Meinung bin, dass nicht alles was auf Zelluloid gebannt wird für jedermann von gleichem Interesse ist.

Der Filmbetrachter schaut einen Film anders an als ein Filmemacher. Während dieser einen Film in erster Linie nach dem Gesichtspunkt beurteilt, wie ein Inhalt vermittelt wird, um sich dadurch in der eigenen Arbeit bereichern zu können, schaut der Filmbetrachter in der Regel darauf, was für ein Inhalt vermittelt wird. Nicht dass ein Filmbetrachter eine Schluderarbeit, bei der zwar der Inhalt gut wäre, nicht akzeptieren könnte, aber er wird dann in einem solchen Fall verunsichert und sagt, den Film nicht verstanden zu haben. Aber der Filmemacher fragt sich, wieso der Film unverständlich sein soll.

In der "vuf" wird eine Zusammenarbeit zwischen Filmemacher und Filmbetrachter angestrebt, doch sehe ich bei einigen Leuten dazu nur eine einseitige Bereitschaft: Der Filmemacher kann alles tun, der Filmbetrachter hat sich dem zu beugen. Aus dieser Sicht kehrt sich die Frage der Selektion um 180 Grad, denn jetzt geht es nicht mehr darum, dem Filmemacher gerecht zu werden, sondern dem Zuschauer.

Eine Selektion also im Sinne eines Entgegenkommens an den Zuschauer, im Sinne seiner Realität und mit der Absicht, dass man den Besucher nicht erschreckt, so dass er nicht gleich wegläuft. Und alles mit der leisen Hoffnung, dass die Kluft zwischen Filmemacher und Filmbetrachter langsam abgebaut werden kann, indem man auch dessen Situation ernst nimmt. Die ist: Der Filmemacher setzt dem Betrachter ein fertiges Produkt vor, das dieser zu verdauen hat.

Was bewirkt eine Selektion ?

Nichts anderes, als dass sie dem Bedürfnis des Filmbetrachters entgegenkommt. In der Hinsicht dass der Film etwas vermittelt, womit etwas anzufangen ist, oder anders gesagt: dem Filmemacher soll es nicht gleich sein, wenn die Zuschauer kopfschüttelnd aus dem Saal gehen, schon aus dem einfachen Grund nicht, weil er sich jede Minute bewusst sein muss, dass er der Gesellschaft, dem einzelnen Menschen etwas schuldig ist, denn wer wagt zu behaupten, er lebe nur für sich? Umgekehrt erwarte ich vom Filmbetrachter, wobei ich dafür Verständnis zeige dass er nicht gleich aus seiner Konsumhaltung schlüpfen kann, eine persönliche Auseinandersetzung mit dem Filmemacher.

Selektion ist verbunden mit einer Absicht zur Manipulation. Dieser Begriff ist hier nicht im reaktionären Sinne zu verstehen sondern soll mit diesen Fragen gerechtfertigt werden: Ist es möglich, jemandem sämtliche Varianten zu bieten mit dem Anspruch, er käme dann schon auf die von uns gemeinte Lösung? Ist es nicht viel mehr unsere Aufgabe, jemandem die Lösung zu zeigen und ihn dann gewähren zu lassen, ob er diese akzeptieren möchte oder nicht?

Dazu noch folgende Ueberlegung: Es nützt nichts, z.B. über die Traumfabrik Hollywood zu fluchen, aber dann, wenn ein Filmemacher mit einem Produkt in dieser Machart dasteht, auf dem Grundsatz zu beharren: "es wird alles gezeigt!"

Ich möchte betonen, dass ich keinen Filmemacher intern abklemmen möchte, ich bin für jede Auseinandersetzung mit einem Filmemacher über seinen Film bereit. Doch wenn eine Gruppe, in diesem Fall ist es die "vuf", eine Idee propagieren möchte, dann bitte in einer klaren Richtung und nicht im Laissez-faire-Stil. Entweder sind wir für die herkömmlichen Strukturen des Films und seine Vertriebsmöglichkeiten (dann soll der Filmbetrachter weiterhin in der Kinopause Glace lutschen), oder wir sind dagegen und der Filmbetrachter weiss dann, woran er ist.

So, und nun zum Schluss noch ein sehr konkreter Vorschlag zu diesem Thema: Aus den zwei jährlich stattfindenden Filmwerkschauen wird ein Programm zu einem Filmfestival zusammengestellt.

Berliner Filmemacher-Cooperative

Die Berliner Filmemacher-Cooperative "D A S A N D E R E K I N O" besteht seit Oktober 1975 und ist der Zusammenschluß von zehn unabhängigen Filmemacherinnen und Filmemachern.

Die Cooperative wurde 1975 von sechs weitgehend isolierten und außerhalb des konventionellen Films und entsprechender Institutionen arbeitenden Filmemachern ins Leben gerufen.

Von den Gründungsmitgliedern sind heute noch drei aktiv in der Coop tätig. Sieben weitere sind nach und nach in den letzten beiden Jahren dazugekommen.

Die Cooperative hat ein nicht-hierarchisches Organisationskonzept, das den einzelnen Gruppenmitgliedern ein reziprokes Theorie-Praxis-Modell bietet. Daraus haben sich auch unterschiedliche Strömungen innerhalb der Coop gebildet, die jedoch zumeist als konstruktives Element wirksam sind.

Die wichtigsten Arbeitsfelder sind heute:

- Regelmäßige Sitzungen der Coop-Mitglieder, um organisatorische Probleme zu erörtern und das Theorie-Praxis-Verhältnis weiterzuentwickeln.

Das Interesse aller Mitglieder gilt der Auseinandersetzung mit filmtheoretischen Texten, der Erarbeitung von Begriffen und Kategorien des repräsentativen und nicht-repräsentativen Films, der Kritik des konventionellen narrativen Films und seiner Institutionen (Produktionssphäre, Distributionssphäre, hierarchische Strukturen des Überbaus etc.)

Definition eines nicht-hierarchischen Kinos und seine Einordnung in relevante radikaldemokratische, gesellschaftsbezogene Modelle.

- Regelmäßige Präsentation unabhängig produzierter Arbeiten (vom 'einfachen' Film bis zum Expanded Cinema) in einer eigenen Spielstelle. Die Arbeiten sollen unter personellen und/oder thematischen Gesichtspunkten dem Publikum vorgestellt werden.

Umwälzung der Präsentationsformen. Die starre und fast völlig passive Vorführsituation (wie wir sie vom konventionellen Kino her kennen) soll aufgebrochen werden. Dazu gehört: a) Der Filmemacher sollte wenn irgend möglich bei der Vorführung anwesend sein. b) Die Filme sollen nach der Vorführung reflektiert und kritisch untersucht werden. (Fernziel: Seminar-ähnliche Sitzungen, in denen konzentriert gearbeitet wird.) c) Das Publikum soll Wünsche für kommende Vorstellungen äußern, Filme während einer

Vorstellung mehrmals sehen können und bei vorhandenem Interesse zur praktischen Eigeninitiative kommen.

Die Spielstelle soll je nach organisatorischen Möglichkeiten zwei bis vier Vorstellungen im Monat anbieten.

- Herausgabe einer Zeitschrift (bisher 18 Ausgaben erschienen) mit theoretischen Texten und Materialien zum unabhängigen Film. Die Zeitschrift mit dem (bisherigen) Titel "DAS ANDERE KINO - Materialien zum Avantgardefilm" veröffentlicht eigene Texte, Übertragungen fremdsprachiger Aufsätze, Film- und Buchbesprechungen und wichtige filmtheoretische Texte.
Daneben veröffentlichen wir zu unseren Vorführungen Programm-Materialien. Die Zeitschrift ist ein wichtiger Bestandteil der theoretischen Arbeit der Berliner Filmemacher-Cooperative. Die Zeitschrift und die Programminformationen erscheinen im Eigenverlag.
- Kooperative Benutzung aller in der Coop vereinten Geräte (Kameras, Projektoren, Filmbearbeitungsgeräte etc.) und Anschaffung teurer Apparaturen aus dem gemeinsamen Fond der Mitglieder.
Fernziel: Eigene Kinowerkstatt mit Labor, Schneidetisch und Vorführraum. Dies zu finanzieren ist der Coop bisher mit eigenen Mitteln nicht möglich. Eine Zusatzfinanzierung von außen ist daher in Zukunft unerlässlich.
Ebenso wichtig erscheint uns die kollektive Produktion in kleinen oder größeren Arbeitsgruppen, um Einzelprojekte oder Gemeinschaftsarbeiten besser zu realisieren.
- Kontakt zu anderen Kooperativen und Film - oder Videogruppen. Austausch von Informationen und Programmen. Punktuelle Zusammenarbeit mit unabhängigen Spielstellen und Kommunalen Kinos etc., um den regionalen Bereich zu erweitern. Teilnahme an internationalen Workshops oder unabhängigen juryfreien Festivals oder Meetings.
- Aufbau eines nichtkommerziellen (zensurfreien) Verleihapparates. Der Verleih "DAS ANDERE KINO" besteht seit August 1977 und hat bisher fast 60 Filme und ein Videoband von 16 Filmemacherinnen und Filmemachern im Verleih. Der Filmemacher kann die Verleihgebühr selbst bestimmen und erhält von den Einnahmen 70%. Die Coop verwendet die 30% der Einnahmen für Pflege der Kopien, Verwaltungskosten, Programmkataloge und Werbung und verzichtet auf jeden Gewinn. Der Verleih soll unabhängigen Filmemachern den Vertrieb seiner Arbeiten überregional erleichtern und ausbauen.
- Mitglied in der Berliner Filmemacher Coop "DAS ANDERE KINO" kann jeder unabhängige Filmemacher, Filmtheoretiker und Filminteressierte werden. Der monatliche Mitgliedsbeitrag beträgt 25.- DM (Studenten und Arbeitslose 15.- DM, auswärtige 'assoziierte' Mitglieder 10.- DM).

Die Leistungen für den Mitgliedsbeitrag, die die Coop bietet, sind:

Abonnement der Zeitschrift "DAS ANDERE KINO"

Kostenlose Programminformationen

Freikarten für alle Veranstaltungen

Präsentation der Filmarbeiten auf auswärtigen Workshops und Festivals.

Die Berliner Filmemacher Cooperative "DAS ANDERE KINO" ist ein seit Anfang 1976 gerichtlich eingetragener Verein. (Das Andere Kino e.V.)

+ + + + +

Ein Rückblick auf die Geschichte des (jungen) Mediums Film zeigt bei genauer Analyse das Vorhandensein eines Mangels: Die Geschichte des Kinos ist weitgehend eine Geschichte der Nichtexistenz, des Unveröffentlichten, des Vergessenen, des Verfemten, des Exils. "Die Entwicklung unserer (abendländischen) Kultur ist gekennzeichnet von Werken, die zur Unzeit am Unort publiziert, die verdrängt und vergessen wurden und werden, obwohl sie für die menschliche Gesellschaft wichtig waren oder wären. Die Beobachtung der Gegenwart genügt, um konstatieren zu können, wie viele Experimente nicht durchführbar, wie viele Gedanken nicht mitteilbar, wie viele Werke nicht realisierbar sind unter dem Druck einer allmächtigen Metakommunikation (Spezifikation: Öffentlichkeit und Staat), um sehen zu können, auf welchem unendlichen Raum des Schweigens sich die Stimme des Abendlandes erhebt".(1)

Dieses Zitat mag verdeutlichen, was wir meinen. Die Vorherrschaft des ideologisch ausgerichteten Kinos (das kapitalistische wie das sozialistisch-realistische, die UdSSR und die VR China eingeschlossen) bedeutete und bedeutet den Aufbau von Herrschaftsstrukturen. Die Geschichte des Kinos ist weitgehend die Geschichte des konventionellen narrativen Films, des Filmdramas, der Traumfabrik, der Stars - im kapitalistischen Kino die Geschichte des massenhaften Profits.

Historische Ausnahmen sind Filmemacher der vor- und nachrevolutionären Ära Dziga Wertov ("Das Filmdrama ist Opium für das Volk. Nieder mit den bourgeoiszenarischen Märchenszenarien!"), Sergej Eisenstein ("An Stelle der statischen 'Widerspiegelung' eines aufgrund des Themas notwendig vorgegebenen Ereignisses und der Möglichkeit seiner Lösung einzig und allein durch Wirkungen, die logisch mit einem solchen Ereignis verknüpft sind, tritt ein neues künstlerisches Verfahren - die freie Montage bewußt ausgewählter, selbständiger (auch außerhalb der vorliegenden Komposition und Sujet-Szene wirksamer) Ein-

(1) Peter Weibel, aus dem Vorwort zu "Eine Subgeschichte des Films/Lexikon des Avantgarde-, Experimental- und Undergroundfilms" v. Scheufl/Schmidt 1974

wirkungen (Attraktionen), jedoch mit einer exakten Intention auf einen bestimmten thematischen Endeffekt - die Montage der Attraktionen".) und anderen Filmemachern dieser Generation.

Zu den historischen Ausnahmen zählen auch zahlreiche Macher der ersten (klassischen) Filmavantgarde der 20er und 30er Jahre in Europa und einige Macher des amerikanischen Undergroundfilms der 50er und 60er Jahre und eine wachsende Anzahl von unabhängigen Filmemachern daneben.

Gegen die Komponenten des kapitalistischen Kinos Mystifikation, individueller Held, literarische und theatralische Anleihen und damit verbunden Illusion und Identifikation setzen wir 'kinematografische Fakten'. Uns interessiert die rationale Kontrolle des Material, das Prozessurale, das konstruktive und serielle, das nichtrepräsentative und nichthierarchische Element des Films.

Uns interessiert ebenso die Demaskierung bürgerlicher Film-(Kunst)-Rezeption und das Aufbrechen stark verkrusteter Sehweisen, wir wollen das Unsichtbare sichtbar machen und das Verborgene hervorholen.

Die Verflechtung von materialen Aspekten filmimmanenter Strukturen und die Aufdeckung ideologischer Verkrustung durch das Analysieren unbewußter Bestandteile der Rezeption macht eine politische Komponente unserer Arbeit aus. Es geht nicht darum, einzelne Gegebenheiten dokumentatorisch oder inszenatorisch zu konservieren, sondern sowohl Filmpraxis d.h. Film als Prozess und materiale Gegebenheit als auch den Gesamtbereich gesellschaftlich bedingter Kommunikation unter der besonderen Berücksichtigung hierarchischer Herrschaftsstrukturen zu reflektieren.

Anstelle der Vorspiegelung einer (filmischen) Kontinuität interessiert uns die Widersprüchlichkeit der Fragmente.

Unsere Gesellschaft und unsere Kultur (besser: Un-kultur) ist von zahlreichen Phänomenen gekennzeichnet: Konkurrenz, Mode und Isolation etc.

Die Einübung kooperativer Modelle in einer auf Konkurrenz aufgebauten Umwelt bringt erhebliche Schwierigkeiten mit sich. Wir sind uns darüber im klaren, daß wir in unserer Gruppe Konkurrenz und Egoismen nicht ausschließen können. Aber selbstkritisches Hinterfragen unseres Verhaltens und das bewußte Aussetzen des einzelnen dem Korrektiv der Gruppe kann beginnende hierarchische Strukturen beizeiten umpflügen.

Konkurrenz ist gleichbedeutend mit Isolation. Beide können nur durch solidarisches Handeln überwunden werden. Fernziel wäre daher Lebenspraxis und Arbeit der einzelnen Gruppenmitglieder zu vereinen.

Im Bereich der sogenannten 'bildenden Kunst' (und auch im Bereich des unabhängigen Films) gibt es wenige Beispiele für kooperativ arbeitende Gruppen; dagegen gilt meist: jeder für sich selbst und gegen alle.

Der 'Künstler' wird im allgemeinen in unserer Gesellschaft von den Herrschenden hofiert, seine Produkte personifiziert; (ein echter Picasso, der letzte Hitchcock usw.) Er ist dem Markt, der Konkurrenz, der augenblicklichen Mode ausgeliefert. Die härteste Konkurrenz bedeutet aber zugleich die härteste Isolation.

Der Kulturbetrieb hat das Star-System entwickelt. Das entspricht der Personifizierung bürgerlicher Geschichtsschreibung und dem individuellen Held im Film.

Dem setzen wir kollektives Handeln entgegen. Bisher hauptsächlich im Bereich der Organisation (Herstellung unserer Zeitschrift, Vorbereitung und Durchführung von Veranstaltungen, Aufklärungsarbeit; der Produktionssektor ist abgesehen von der kooperativen Benutzung der Geräte noch am stärksten individualisiert).

Die Einnahmen der Berliner Filmemacher Cooperative werden ausschließlich zum Ausbau der Coop verwendet. Bisher sind jedoch die Einnahmen der Coop geringer als die Ausgaben. Die Coop-Mitglieder müssen daher mit ihren Mitgliedsbeiträgen die Defizite abdecken. Langfristig wäre ein Kollektiv wünschenswert, das von seiner Arbeit direkt leben könnte und nicht auf fremdbestimmte Arbeit zurückgreifen müßte. Nur so ist für die Zukunft eine kontinuierliche Arbeit im Produktions- und Rezeptionssektor möglich.

Ein eminent wichtiger Bereich, der von uns zur Zeit auch organisatorisch am wirkungsvollsten entwickelt werden kann, ist der Distributions- und Präsentationssektor.

Organisatorisch können wir im Augenblick eine Veranstaltung in vierzehntägigem Rhythmus leisten. Die Vorführungen unterscheiden sich grundlegend von der üblichen Kinosituation. Die Einbahnstrasse Sender - Empfänger ist in nahezu allen Medien grundsätzlich noch intakt. Wir haben dagegen von Anfang an versucht, die Polarität Macher/Veranstalter - Publikum kritisch umzugestalten. Ziel: Aufhebung der Konsumhaltung des Publikums und andererseits: der Filmemacher und/oder die Veranstalter (die Coop) stellen sich den kritischen Fragen des Publikums. In unserer bisherigen Arbeit bedeutet das etwa eine bis eineinhalb Stunden Projektionszeit und zwei bis vier Stunden Diskussion vor und nach den einzelnen Projektionen.

Wichtig ist dabei nicht nur die unmittelbare Auseinandersetzung mit den Filmen sondern darüber hinaus mit Phänomenen der Wahrnehmung, der visuellen Konditionierung manifester Sehgewohnheiten, der Herrschaftsstrukturen von Bild und Medium etc., um diese kritisch zu analysieren.

Weitergehend sollen Herrschaftsstrukturen im übergeordneten Sinne erfragt und hinterfragt werden.

Ein nicht allzu fernes Ziel wären Arbeitsgruppen, die in Sitzungen von seminarähnlichem Charakter längerfristig zusammenarbeiten, und die Möglichkeit vorbereitet wird, die Zuschauer und die Coop-Mitglieder zu einer größeren Einheit als bisher zu verschmelzen.

Die Coop erhält schon jetzt immer wieder Verstärkung aus dem Bereich interessierter Zuschauer, die in allen Bereichen der Coop aktiv werden.

Neben den von der Coop durchgeführten Veranstaltungen in Berlin und (von Zeit zu Zeit) in Westdeutschland oder im Ausland gehört auch der Verleih "DAS ANDERE KIND" zu einem wichtigen Instrument, nicht-kommerziellen Filmemachern Gelegenheit zu geben, Ihre Arbeiten über einen lokalen Kreis hinaus bekannt zu machen. Unser Verleih wendet sich in erster Linie an nicht-kommerzielle Spielstellen, kommunale Kinos und Medienkooperativen, die zumindest ansatzweise ein alternatives Konzept zur Vermittlung unabhängiger Filmarbeiten entwickelt haben.

Im Verleih sind in erster Linie 8mm-Filme aufgenommen worden, da es keine Schwierigkeiten bei der Beschaffung entsprechender Projektoren gibt. Daneben aber auch alle anderen Formate, vorrangig 16mm-Kopien.

Bisher ist der Wirkungskreis des Verleihs noch sehr gering, da es an mehrfachen Kopien und Werbemitteln fehlt. Aus Kostengründen sind sogar Originale im Verleihkatalog aufgenommen. Langfristig aber dürfen solche Kompromisse nicht zur Gewohnheit werden. Der Verleih sollte sich wie andere Bereiche der Coop letztendlich selbst tragen und autark werden.

Ebenfalls unterentwickelt ist die Arbeit mit filmtheoretischen Konzeptionen und Begriffen. Die Coop will sich mehr als bisher mit Primär- und Sekundärbereichen filmtheoretischer Strömungen und Thesen beschäftigen. Dazu gehört einerseits die Aufarbeitung bestehender theoretischer Ansätze und die Analyse bisher verwendeter Begriffe, andererseits müssen aus der Erfahrung der Coop mit dem Medium Film aus der Gruppe selbst Anregungen und Ansätze zu einer kritischen Theorie des Films entwickelt werden.

Die starken Belastungen der Gruppe im Produktions- und Organisationsbereich hat bisher kontinuierliche Arbeit auf diesem Gebiet weitgehend verhindert. Die Theoriediskussion ist seit der letzten Coop-Sitzung (Sept. 77) verstärkt aufgenommen worden. Es sollen von Zeit zu Zeit Thesenpapiere ausgearbeitet werden, die als Vorstufe zu theoretischen Grundsatzdebatten und -artikeln angesehen werden können. Um reinen Pragmatismus zu verhindern, ist ein gut ausbalanciertes Theorie-Praxis-Verhältnis von großer Wichtigkeit.

kleiner Diskurs über 8

von Christian Wapler

Teil 1 : historisch - technisch - ökonomische Betrachtungen.

Der 35 mm Zelluloid-Film - Urvater aller späteren Filmformate - ist nicht das Ergebnis eines einzelnen Erfinders, sondern die Summe zahlreicher Erfindungen einer Entwicklungsreihe.

Der Amerikaner Hyatt gilt als der Erfinder des Zelluloids (erstes wichtiges Patent U.S.P. 91 341 vom 15. Juni 1869). Er erfand es bei dem Versuch, einen Ersatz für elfenbeinerne Billardkugeln zu finden, nach denen die Nachfrage enorm angestiegen war.

"Wir dürfen heute den Amerikaner Hannibal Goodwin als Erfinder jenes Zelluloidstreifens betrachten, der erst sehr viel später auch einen größeren Namen seinen Namen gab... doch war es wieder ein anderer, der Amerikaner George Eastman, der, obwohl Nacherfinder, der Entdeckung zur Wirkung verhalf : dem Rollfilm!" (1)

Aus dem Erfinderteam, dem Thomas Alva Edison vorstand, kommt eine weitere Erfindung von entscheidender Bedeutung. Der Zelluloid-Streifen wurde mit vier Löchern pro Bild versehen (eine Tatsache, die uns heute selbstverständlich erscheint). Erst die saubere Perforation garantierte gleichen Bildabstand und exakten Transport in Kamera und Projektor.

Diese Norm ist bis heute unverändert geblieben. Der Schichtträger Zelluloid wurde wegen seiner Nachteile (feueregefährlich) durch bessere Kunststoffe ersetzt. Der Begriff des "Zelluloid-Films" hat sich aber dennoch hartnäckig bis heute erhalten und wird immer wieder falsch angewendet.

Am 28. Dezember 1895 hoben die Gebrüder Lumière das erste öffentliche 'Kino' im Salon Indien des 'Grand Café in Paris aus der Taufe. Ihre Filme waren perforierte, lichtempfindlich beschichtete Zelluloid-Streifen von 35 mm Breite.

Von diesem Urahn des Kinofilms, der heute nach wie vor das Standardformat des meist konventionell gebrauchten, industriell gefertigten Films ist, wurden im Lauf der Zeit zahlreiche schmale Formate abgeleitet oder eigenständig entwickelt.

(1) Zitiert aus : "Eine Archäologie des Kinos" von C.W.Ceram, Rowohlt-Verlag 1965 ; ein Werk über die Vor- und Frühgeschichte des Films und des Kinos.

Die wichtigsten 'Schmalfilme' waren chronologisch nach ihrem Erscheinen : (2)

1901	17,5 mm	von Kretschmar , Deutschland
1903	17 mm	von Ernemann , Deutschland
1923	9,5 mm	von Pathé , Frankreich
1926	16 mm	von Eastman-Kodak , U.S.A.
1928	15 mm	von Agfa , Deutschland
1929	16 mm	Kodacolor von Kodak , U.S.A.
1932	8 mm	(Standard 8) von Kodak , U.S.A.
1939	8 mm	Farbfilm (Standard 8)
1965	Super 8	von Kodak , U.S.A.
1965	Single 8	von Fuji , Japan
	Doppel-Super 8	von Pathé , Frankreich

Aus dieser historischen Entwicklung sind die schmalen Formate 8 mm, 9,5 mm, und 16 mm übrig geblieben. Ich möchte mich aus gegebenen Anlaß auf die Behandlung der 8 mm-Formate beschränken und deren Entwicklungsgeschichte kurz umreißen.

Im Jahre 1932 hatte der Filmkonzern Eastman-Kodak eine verbesserte Emulsion entwickelt, die es erlaubte, das Auflösungsvermögen so weit zu steigern, daß die Entwicklung eines schmaleren Formats als 16 mm möglich wurde. Dahinter stand die Idee, ein preiswertes 'Amateurformat' auf den Markt zu bringen, das eine massenhafte Verbreitung finden konnte.(3)

Die historische (erste) 'Avantgarde' (Eggeling, Richter, Chomette, Léger, Bunuel u.a.) konnte nur mittels Vorfinanzierung durch kommerzielle Produzenten, durch Mäzene oder durch finanzielle Erfolge, die die Künstler in einem anderen Medium hatten (z.B. Malerei), ihre Arbeiten realisieren. Das 16 mm-Format wurde erst in den 40er Jahren voll entwickelt und erzielte seinen Durchbruch während des II. Weltkrieges. Durch die Anforderungen der Kriegsführung (Kriegsberichterstattung mit 35 mm-Ausrüstungen wäre wohl kaum möglich gewesen) wurde dieses Format technologisch wesentlich verbessert und für professionellen Einsatz und Produktion sowie industrielle Fertigung attrak-

(2) zitiert nach Rudolf Certel : "Filmspiegel", 1941, Wien (dies gilt für die Zeit bis 1939).

(3) Im Bereich der Fotografie war der Schritt vom professionellen zum massenhaften Gebrauch bereits längst vollzogen.

tiv.

Die amerikanische (zweite) 'Avantgarde' der 40er und 50er Jahre (Maya Deren, Markopoulos, Brakhage u.a.) bediente sich weitgehend des 'neuen' 16 mm-Formats und heute noch immer das gebräuchlichste Format unabhängiger Filmemacher.

Seit Ende des II. Weltkrieges gibt es aber gleichzeitig eine rasante Verbreitung des Standard 8-Formats in aller Welt. Die vergleichsweise zum 16 mm-Format enorme und bisher nie dagewesene Verbilligung der Apparaturen und vor allem auch des Filmmaterials ermöglichte es zum ersten Mal in der Filmgeschichte auch nahezu mittellosen Filmemachern oder Künstlern aus anderen Bereichen, Filmarbeiten zu verwirklichen.

Die amerikanische Avantgarde und der Undergroundfilm ist (neben dem 16 mm-Film) ohne das 8 mm-Format schwerlich denkbar. (4)

Die Idee des Standard 8-Formats erfolgte logisch aus der Halbierung des doppelt perforierten 16 mm-Films. Als Vorbild galt die bereits bewährte Praxis im Bereich der Tonbandtechnik des Bespielens eines Tonbandes auf zwei Spuren - viceversa.

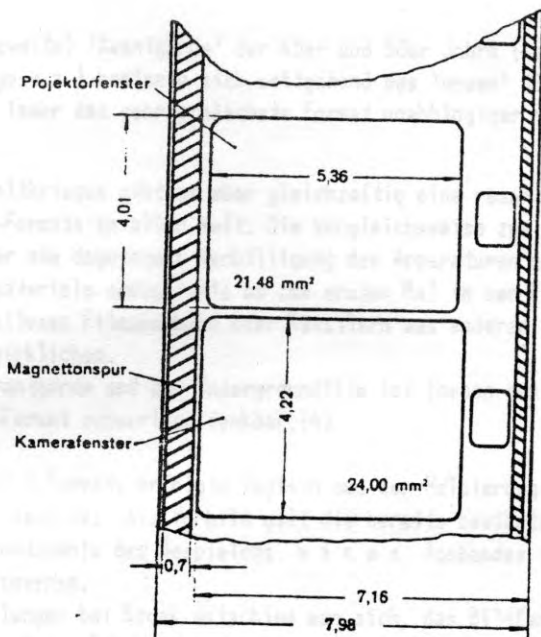
In den Versuchsabteilungen bei Kodak entschied man sich, das Bildfenster (der Kameras) und damit das Filmbild im gleichen Seitenverhältnis wie beim 16 mm-Bild zu verkleinern und den Film zu weitaus durch die Kamera laufen zu lassen. Nach dem Entwicklungsvorgang in der Kopiermaschine sollte der 16 mm-Film in zwei 8 mm-Teile gesplittet werden. Um eine bessere Führung in Kamera und Projektor zu gewährleisten, wurde die Zahl der Perforationslöcher verdoppelt. Die Industrie mußte nur noch die Apparaturen zu Projektion entwickeln. Weder Kopiermaschinen noch Kameras erforderten wesentliche Veränderungen.

Der durchschlagende kommerzielle Erfolg stellte sich bald ein. Bis Mitte der 50er Jahre wurden weltweit mehr als 20 Millionen Standard 8-Ausrüstungen verkauft. Gegen Ende der 50er Jahre sanken jedoch die Verkaufszahlen allmählich und dann immer stärker ab.

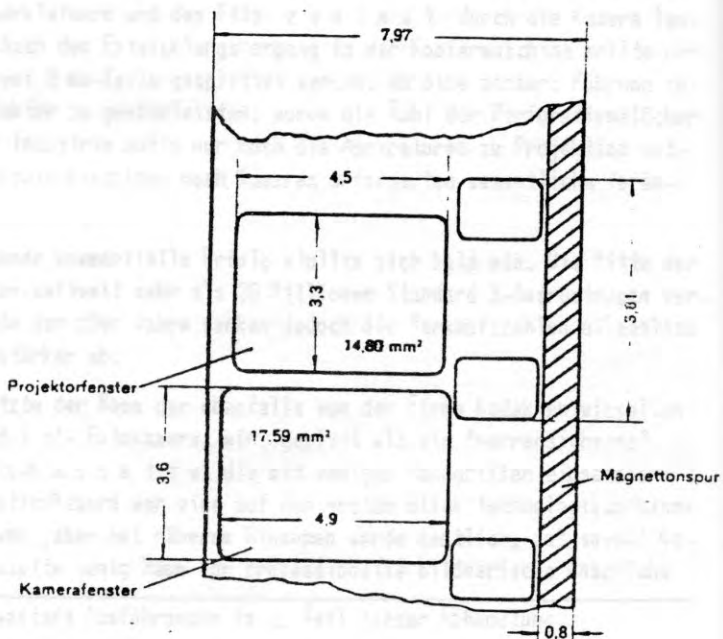
Wenig später setzte der Boom der ebenfalls von der Firma Kodak entwickelten 'Instamatic'-Fotokameras ein, geplant als ein "narrensicheres" System einer Foto-Kassette, die mit wenigen Handgriffen einsatzbereit war. Die Instamatic-Kamera war eine auf den ersten Blick technologisch sinnvolle Verbesserung, aber bei näherem Hinsehen wurde deutlich, daß sowohl Kamera wie Filkkassette wenig Raum für professionelle bildnerische Ansprüche

(4) siehe dazu weitere Ausführungen im 2. Teil dieser Abhandlung.

SUPER-8



*Standard-8,
auch Doppelacht
genannt*



ließen. Die simpel, aber relativ bedienungssicher gebauten Kameras wurden von Kodak und später anderen Filmkonzernen mit auf den ersten Blick niedrig erscheinenden Preisen angeboten. Im Grunde aber ist der Endpreis im Vergleich zu technisch ausgereifteren und besser verarbeiteten Kameras viel zu hoch. Man kann daraus schließen, daß es den Konzernen nicht darum geht, Technologien zu entwickeln oder zu verbessern, um qualitativ zu verändern, sondern es geht ausschließlich um die Erzielung von Surplusprofiten, die Monopolkonzernen durch neue Technologien bei schnellem Handeln riesige Marktanteile (zumindest temporär) verschaffen.

Dies gilt insbesondere für die erste Welle der Verkaufsphase, wenn ein neues Produkt von einem Konzern auf den Weltmarkt geworfen wird, während andere Konzerne noch in einer Vorbereitungsphase stecken.

Kodak setzte nach dem wirtschaftlichen Erfolg der Instamatic-Kameras die beiden Wissenschaftler E.A. Edwards und J.S. Chandler auf das Problem an, eine 'Instamatic-Filmkamera' mit einer entsprechenden Filmkassette zu entwickeln.

Ursprünglich dachte man an einen 10 mm-Film (was meiner Meinung nach für das zu Unrecht ins Abseits gedrängte 9,5 mm-Format spricht), ließ aber aus technischen Gründen diesen Gedanken bald wieder fallen. Stattdessen wurde das 8 mm-Format beibehalten und folgende Forderungen aufgestellt:

1. Bessere Ausnutzung des 8 mm breiten Filmläufers.
Lösung: Vertikal angeordnete und kleinere Perforationslöcher. Die Ausbeute wurde dadurch pro Kader um etwa 50 % verbessert.
2. Handhabung (u.a. auch das Einlegen des Films in die Kamera) extrem vereinfachen.
Lösung: Plastik-Kassette mit 15 Meter Film für einen Durchlauf und eine Belichtungsautomatik für die Kameras.
3. Festigkeit des Films an den Schnittstellen verbessern.
Lösung: Perforationsloch genau in der Mitte des Bildfeldes (statt wie bisher zwischen zwei Bildfeldern und dem damit verbundenen Schnitt durch das Perforationsloch). (5)
4. Bessere Vertonungsmöglichkeiten durch Veränderung der Randpiste.
Lösung: Verlagerung der Tonpiste auf die unperforierte Seite des Films. (weniger Tonschwankungen)
5. Werbewirksamer Name: Lösung: Super 8 (6)

(5) siehe auch die entsprechende Grafik auf der anschließenden Seite!

(6) zum ersten Mal für den neuen in der Entwicklung befindlichen Film von Kodak benutzt von dem Journalisten Ivan Watson in "Amateur Cine World" 1963.

Der Kodak-Konzern warf das neue Produkt mit einer riesigen Werbekampagne auf den internationalen Markt. Dadurch wurden die offensichtlichen Mängel und die Hochstapelei des 'Wunderfilms' Super 8 zunächst einmal verdeckt.

Zwar bleibt unbestritten, daß die neue Perforation und die damit verbundene enorm verbesserte Bildausbeute und Bildfestigkeit sowie andere Änderungen wichtige Neuerungen waren. Außerdem wurden Super 8-Kameras bis heute zum Teil soweit verbessert, daß sie technisch in bestimmten Bereichen sogar das 16 mm-System in den Schatten stellen.(7)

Auf der anderen Seite weist das Super 8-System gravierende Mängel auf, die bis zum heutigen Zeitpunkt nicht verbessert wurden und eine in allen Bereichen professionelle Handhabung nicht erlauben.(8)

Die Mängel des Systems werden jedem, der über einen längeren Zeitraum mit Super 8 filmt, nach und nach offenkundig.

Einer der gravierendsten Mängel liegt in der auf den ersten Blick einfach zu handhabenden Kassette. Die Filmkassette, nach dem Vorbild der 'Instamatic' aus Plastik gefertigt, entbehrt einer fundamentalen Voraussetzung: der absoluten Planlage des Films während des Belichtungsvorgangs.

Jeder Film verlangt eine absolute Planlage am Bildfenster, denn jede Abweichung führt zu Unschärfe.

Der Standard 8-Film wird auf seiner ganzen Breite von 2 x 8 mm von einer Andruckplatte aus Metall plan gehalten. Die Super 8-Kassette hat dazu im Gegensatz eine Andruckplatte aus Plastik, die mechanischen Beanspruchungen und Temperaturschwankungen viel weniger standhalten kann als die bewährte Metallandruckplatte.

Die Plastikandruckplatte führt in der Praxis manchmal zu Schärfeschwankungen selbst bei excellenten Spitzenkameras. Es ist nur bedauerlich, daß dieser Fehler, der die Achillesferse des Systems im Bereich des Films ist, nur durch ein anderes System ersetzt bzw. verbessert werden kann.(9)

Die logische Konsequenz aus diesem Fehler war daher das von der französischen Firma Pathé entwickelte "Doppel-Super 8", kurz DS 8 genannt.

Dieses System vereinigt viele Vorteile des Super 8 und schöpft auch die positiven Erfahrungen des Standard 8-Formats aus.

Ehe ich darauf näher eingehe, will ich noch auf weitere fundamentale Mängel des Super 8-Films eingehen.

(7) Es gibt Super 8-Kameras, die kompakt technische Details aufweisen, die bei 16 mm-Kameras nur durch erheblichen Materialaufwand zu leisten wären. (Beispiel Nizo 801 mit Einzelbild- und Langzeitautomatik)

(8) Das gilt trotz gewisser Vorteile auch für das japanische Single 8-System.

(9) Auf andere Mängel auf dem Sektor "Projektion" und "Kopieren" komme ich noch zurück.

Ein weiterer Mangel ist die Begrenzung der Kassette auf 15 Meter. Das Standard 8-System war hier bereits fortschrittlicher. Es bot Kameras mit einem Fassungsvermögen von 2 x 30 Metern (bei DS 8 gibt es neuerdings sogar 120 m-Kassetten !)

Bei Super 8-Kameras gibt es manchmal Lichtverlust durch den Sucher, und optimale Qualität wird nur bei niedrig empfindlichem Material erreicht. Es gibt nur wenige Systeme kameras (fast ausschließlich in den oberen Preisklassen), die professionellen Anforderungen gerecht werden.(10)

Ein weiterer fundamentaler Mangel des Super 8-Systems liegt im Bereich der Projektion. Es gibt praktisch keinen filmschonenden, professionellen und bedienungssicheren Projektor.

Zwar gibt es punktuelle Verbesserungen - vor allem im Bereich der Projektionslampen mit brillanteren Lampen -, die bereits alle Standard 8-Projektoren in den Schatten stellen. Auf der anderen Seite ist die Technik der neuen Projektoren oft anfällig und die automatische Einfädung der Filme über ein halbes Dutzend Rollen (oder mehr) ist keine Seltenheit. Die Filzbühnen und andere Teile der Projektoren sind unlösbar verschalt und führen oft zu schnellem Filmverschleiß.

Im Bereich der Kopie liegt ein weiterer gravierender Mangel. Es gibt keine befriedigende Super 8-Kopie, weil die Kopieranstalten nur auf das Kopieren von Super 8 auf 16 mm (oder umgekehrt) eingerichtet sind.

Super 8-Kopien sind meistens mit Qualitätsverlust verbunden und obendrein noch unverhältnismäßig teuer (nämlich fast so teuer wie eine 16 mm-Kopie).

Aus den oben genannten Gründen (die noch lange nicht vollzählig sind) wird klar, warum unabhängige Filmemacher nicht voll mit dem Super 8-Format arbeiten. Sie benutzen es vielmehr, wenn es dem 16 mm-Format überlegen ist - also punktuell - und fügen es sinnvoll in das 16 mm-System ein.(11)

Standard 8 bleibt für mich aber auch noch eine echte Alternative zum Super 8-System. Zwar werden für den Markt weder Kameras noch Projektoren produziert, wohl aber noch Filme. Es gibt 7,5 m- und 30 m-Spulen in verschiedenen Empfindlichkeiten. Außerdem gibt es Firmen, die jeden lieferbaren 16 mm-Film mit

(10) Systeme kameras: Kameras, die im Baukastenprinzip durch Zubehör verbessert und ausgebaut werden können - vor allem durch Wechselobjektive, Zwischenringe für Foto-Objektive etc. (diese Bedingungen erfüllten bereits viele Standard 8-Kameras). Viele Super 8-Systemkameras sind naturgemäß anfälliger bei kontinuierlicher Beanspruchung als die meist sehr robusten Standard 8-Kameras.

(11) in Deutschland z.B. die Filmemacher Costard, Eichholz und Wyborny.

einer Standard 8-Perforation versehen.

Im Secondhand-Angebot gibt es nach wie vor reizvolle und preiswerte Kamera- und Projektor-Gelegenheiten. Zum Beispiel Systemkameras mit 30 Metern Fassungsvermögen, Objektivrevolvern, kombinierte Antriebssysteme (Federwerk und Elektromotor) etc.. Leider sind die vorhandenen Standard 8-Projektoren von ihrer Lichtstärke her meist unterentwickelt, dafür aber oft robust und filmschonend.

Wenn es heute immer noch ziemlich viele (überzeugte) Standard 8-Filmer gibt, liegt das vor allem an der Tatsache der relativ guten Verarbeitung der Produkte.

Dagegen ist die Lebenserwartung vieler Produkte des 'Plastikzeitalters' rapide gesunken. Die Konzerne produzieren oft bewußt Ausschub (es gibt glücklicherweise auch Ausnahmen!) oder programmieren Kurzlebigkeit in die Waren ein. Dieser Qualitätsverlust wird dann auch noch als 'Fortschritt' angepriesen.

Neben der Weiterverwendung von Standard 8-Ausrüstungen besteht die Möglichkeit, das bereits erwähnte Doppel-Super 8-System zu benutzen oder bewährte Standard 8-Kameras auf DS 8 umzurüsten. (12)

Das ist nicht ganz billig, aber bedeutend billiger als eine reguläre DS 8-Kamera, die im Preis die Super 8-Spitzenkameras noch überflügelt.

Das liegt daran, daß DS 8-Kameras sich außer im Format durch nichts von einer 16 mm-Kamera unterscheiden und dafür auch absolut professionelles Filmen erlauben - inklusive einer Quarz-Tonausrüstung.

Die Gebrechen des Super 8-Systems im Bereich 'Projektor' und 'Kopie' (und darauf ist das DS 8 ja angewiesen) machen das DS 8 spätestens hier zum gleichen 'Patienten' ohne Aussicht auf baldige Heilung.

Zusammenfassend kann gesagt werden, daß man äußerst kritisch zwischen den verschiedenen 8 mm-Formaten unterscheiden muß. Super 8 bleibt hinter den technischen Möglichkeiten, die ohne Schwierigkeiten erfüllbar wären, in der Praxis weit zurück. Ausgenommen bleibt der Aufnahmebereich, wo optimale Kameras einen professionellen Einsatz erlauben. (13)

(12) besonders geeignet sind zum Beispiel die Kamerateypen 'Bolex H 8' oder 'Bolex H 8 Reflex'.

(13) Die Cooperative 'DAS ANDERE KINO' steht für weitere Auskünfte jederzeit zur Verfügung. Kontaktadresse ist unsere Redaktion.

Außerdem können wir den Aufsatz des Filmwachers Edgar Reitz in Heft 12/70 "filmkritik" empfehlen. (Mit kleineren Einschränkungen, da manche Angaben inzwischen überholt sind.)

Teil 2 : ästhetisch - kulturell - soziologische Aspekte.

"Der graue Alltag hat uns wieder.
Für uns ist immer noch sonnenblauer Sommer.
Filmen Sie. Damit ein Stück Leben bleibt."

Super 8-Werbung aus "Stern" Heft 27/1967

"8 mm/ Super 8 - ein neues Medium ?" Unter dieser Überschrift veranstaltet das berliner Kino "ARSENAL" im November-Programm vier verschiedene Veranstaltungen, die dem 8 mm-Format gewidmet sind.

Der vorliegende Text begleitet eine Vorstellung, die von der Cooperative "DAS ANDERE KINO" ausgerichtet hat.

"8 mm/ Super 8 - ein neues Medium ?" diese Frage scheint mir irreführend, falsch und auch zu spät gestellt.

Der 8 mm-Film wird bekanntlich seit Anfang der 50er Jahre von unabhängigen Filmemachern eingesetzt, und es gab und gibt immer wieder beachtliche Arbeiten aus diesem Bereich.

"N e u" ist daher ein in mehrfacher Hinsicht falscher Begriff, der nur die bisherige Praxis in allen Bereichen dieser Filmgattung verschleiert.

Die bestehenden kulturellen Institutionen (Museen, Galerien u.ä.) haben den 8 mm-Film nahezu völlig ignoriert. 'Filmkunst'-Kinos haben den unabhängigen 8 mm-Arbeiten selten eine Chance eingeräumt. Internationale und bedeutende nationale Festivals haben ihn meist in die Rumpelkammer verwiesen oder ihm alle Türen verschlossen.

Einige der genannten Institutionen haben den Super 8 oder 8 mm-Film gelegentlich als Feigenblatt in ihrer Kulturpolitik benutzt.

Es ist zu untersuchen, weshalb der 8 mm-Film ein solches Schattendasein bei uns führt.

Von der Industrie als Massenprodukt vermarktet, gehörte und gehört der 8 mm-Film von Anfang an weitgehend in den Bereich der 'Freizeit' (Reproduktionssektor) und seit Beginn des Massentourismus in die Kette "Urlaub/Familie", "Pauschalreisen", "Sightseeing" etc..

Im Gegensatz zum 16 mm- und 35 mm-Format wurde das 8 mm-Format (und erst recht das Super 8-Format) für den 'Freizeit'- und 'Do-it-yourself'-Markt konzipiert und an deren Marktgesetzen orientiert und 'verbessert'.

Die Konzerne liefern Filmmaterial und Ausrüstungen für die kommerziellen Produktionen der Filmstudios und der TV-Anstalten.

Die Produkte dieser Institutionen sind weitgehend am Freizeitmarkt orientiert. Mit dem 8 mm-Film im Reproduktionssektor schließt sich der Kreis. Dem 'Freizeitfilmer' wird suggeriert, er bestimme nun über die Produktionsmittel. (14)

Mit der Verbreitung des 8 mm-Films entsteht der Markt des 'Amateurfilms'. Ein Bereich der Freizeitindustrie, den Prokop (15) mit "Unterhaltung als wohlfahrtsstaatliche Garantie von Bedürfnisabwehr durch formale Betriebsamkeit" treffend charakterisiert.

"Von der 'Wunscherfüllung' her bietet Unterhaltung in vielfältiger Weise die Möglichkeit der Überhöhung, Dynamisierung des Alltags durch einen beständigen Strom äußerer Ereignisse, die nach technischen Kriterien - nach Stimmaterial, Beat, Drive, Frarbigkeit, Swing, 'Hitze' etc. in ihrem gratifizierenden, ihrem 'Unterhaltungswert' kennzeichnbar sind." (16)

Die Fetischisierung der Technik oder technischer Details offenbart sich in den Werbesprüchen der Branche: "Power Zoom", "Mikroprismenspot", "Telekanone" etc. (17).

Folgerichtig entsteht ein Sektor im Reproduktionsbereich, der - von wenigen Ausnahmen abgesehen - sich organisatorisch in zahlreichen Amateurfilmclubs, Hobbyclubs und ähnlichen Zusammenschlüssen auf nationaler und internationaler Ebene niederschlägt und, der ideologisch ein Vehikel eher konservativ, erhaltender Elemente ist.

Wer einmal Festivals dieser Amateurfilmclubs erlebt hat, die sich oft als Höhepunkte für die beteiligten Macher darstellen, lassen keinen Zweifel an dem Muff und der Verlogenheit, die oft in diesen Filmen zum Ausdruck kommen. Reproduktion repressiver gesellschaftlicher Normen, platte Witze oder müde Gags, dilettantisch kopierte Film- und TV-Features, Aufgub von Hollywood.

Inzwischen gibt es Gruppen und Produktionsgemeinschaften, die, mit dem 8 mm-Format arbeitend, sich von den offen reaktionären Gruppen abgesetzt haben. (18)

(14) In diesem Zusammenhang ist eine Umfrage der UNICA (Union International du Cinema d'Amateur) von 1965 interessant, daß "80 % der gekauften Schmalfilmausrüstungen nach der ersten Begeisterung unbenutzt liegen bleiben, 10 % werden nur einmal im Jahr benutzt, 5 % unregelmäßig und nur 5 % regelmäßig." (!)

(15 und 16) Dieter Prokop, "Materialien zur Theorie des Films", Hanser 1971

(17) Werbeanzeigen aus "film & tonmagazin", Heering Verlag (letzte Jahre)

(18) z.B. die Gruppe "Filmwerkschau" (FWS), deren bisher gezeigten Filme - von wenigen positiven Ausnahmen abgesehen - den Schluß zulassen, daß auch hier das "große" Kino den Orientierungsrahmen für die Arbeit abgibt. Das führt zu enttäuschenden Ergebnissen.

Dennoch ist die Tendenz in diesen Gruppen nicht wesentlich unterschiedlich von den bisher genannten Gruppen in Bezug auf die Filmsprache! Unkenntnis filmischer Theorie und die Hilflosigkeit, den institutionalisierten Medien mit eigenständigen und originären Arbeiten die Stirn zu bieten, führen immer wieder dazu, ausgelagerte Filmklischees aufs neue aufzubereiten.

Die Macher orientieren sich zum größten Teil am konventionellen, narrativen Film, der heute überwältigend dominiert, aber nur einen ganz geringen Bereich im Spektrum filmischer Möglichkeiten einnimmt.

Es wäre noch in einzelnen zu analysieren, wo die mannigfaltigen Ursachen für den meist nachahmenden und unreflektierten Gebrauch des (8 mm-) Mediums liegen.

Fest steht jedoch, daß ein kreativer und reflektierter Einsatz des 'Schwarzfilm' (hier auch im Sinne von emanzipatorischen Prozessen) in unserer Gesellschaft nicht gefordert und auch nicht gefördert wird.

Die phantastischen Möglichkeiten, die das 8 mm-Format bietet, ist bisher nur von einer verschwindend kleinen Anzahl unabhängiger Filmemacher genutzt worden. Bei genauem Hinsehen tut sich ein riesiges Feld ungenutzter Filmsprache auf, das jedem Macher, der mit 8 mm arbeitet (bei allen technischen Nachteilen des Systems, von denen ich sprach) ungeahnte Möglichkeiten eröffnet.

Man sollte allerdings nicht verkennen, daß auch hinter den hilflosesten Versuchen das 8 mm-System zu nutzen, "andere mächtige und eindeutig emanzipatorische, kollektive Wünsche stehen, die das Kapital oft früher erkennt und richtiger einschätzt als seine Gegner, natürlich nur, um sie einzufangen und ihrer Sprengkraft zu berauben: Das Bedürfnis nach Teilnahme am gesellschaftlichen Prozeß im lokalen, nationalen und internationalen Maßstab; das Bedürfnis nach neuen Formen der Interaktion, nach Befreiung von Ignoranz und Unmündigkeit, das Bedürfnis nach Selbstbestimmung." (19)

Auf der anderen Seite wird das 8 mm-Format von den bestehenden Institutionen und Spielstellen (auch den sich fortschrittlich gebenden) praktisch ignoriert. Das Vorurteil dem 8 mm-Format gegenüber als 'Amateurformat' blockiert fast jede kritische Auseinandersetzung und verhindert nahezu jegliche öffentliche Vorführung (die Ausnahmen bestätigen auch hier die Regel!)

(19) Hans Magnus Enzensberger, "Baukasten zu einer Theorie der Medien", Kursbuch 20, 1970

Die Cooperative "DAS ANDERE KINO" wird weitere theoretische Texte in ihrer gleichnamigen Zeitschrift veröffentlichen.

Beispiele :

1. Kommerzielle Kinos sind meist nicht in der Lage, eine durchaus mögliche, kinogerechte 8 mm-Projektion zu leisten und sind auch nicht Willens, dies zu tun.
2. Kommunale und nichtkommerzielle Kinos (und hier macht das berliner "ARSENAL" keine Ausnahme) bieten zwar ab und zu unabhängige 8 mm-Arbeiten in ihren Programmen an (z.B. das sogenannte 'Open House' im "ARSENAL"), aber die verminderte Aufmerksamkeit, mit der solche Programme ausgerichtet werden (in deutlichem Gegensatz zu aufwendig hergerichteten 'Seminaren'), erhärtet den Verdacht, daß der unabhängig produzierte 8 mm-Film allen offiziellen Beteuerungen zum Trotz als einer ernsthaften Auseinandersetzung nicht wert es Wechselbalg betrachtet wird.
3. Eine ähnlich abschätzige Behandlung auf offiziellen Festivals, wo die 8 mm-Programme, sofern es überhaupt welche gibt, in die Rumpelkammer verbannt werden. Beispiel : 8 mm-Programme auf den Berliner Filmfestspielen 1976, wo die Projektionen in einem kaum 30 qm großen, unbelüfteten, mit unbequemen Holzstühlen ausgerüsteten Raum in der Galerie 'Jule Hammer' abgeschoben wurden, oder wie z.B. auf dem Festival des unabhängigen Films "EXPMNTL 5" in Knokke Neujahr 1974/75, wo der 8 mm-Film sowohl vom offiziellen wie vom inoffiziellen Programm gänzlich ausgeschlossen war. Zwar druckte die Festspielleitung im Katalog den Protest des amerikanischen Filmemachers Saul Levine, der seinen 8 mm-Film auf 16 mm hatte aufblasen lassen, ab. Es blieb aber eher eine Geste aus schlechtem Gewissen. "Ich protestiere gegen den Ausschluß (des 8 mm-Formats) als politisch und moralisch ungerechtfertigt und als ästhetisch nicht stichhaltig. Eine beachtenswerte Zahl avantgardistischen Filmschaffens wurde in 8 mm realisiert... Stan Brakhages "Songs" sind wohlbekannt und werden als wichtige Arbeiten des subjektiven Films akzeptiert. Andere Filmemacher, wie Ken Jacobs, Bruce Connor, George Landow, haben wichtige, originäre 8 mm-Arbeiten geschaffen, wenngleich sie wegen des herrschenden Vorurteils nicht durch ihre 8 mm-Filme bekannt geworden sind ... (Die Handhabung der Ablehnung des 8 mm-Formats) schließt junge Künstler aus, die gerade mit ihrer Arbeit begonnen haben und das 8 mm-Format wegen seiner Vorteile benutzen". (20)

(20) Festival-Katalog "EXPMNTL 5" in Knokke, Abteilung Nr. 34
Saul Levine ist Mitglied der "New York Filmmakers Cooperative", die seine 8 mm-Filme verleiht.

So gilt weiterhin die Tatsache, daß unsere Kultur gekennzeichnet ist "von Werken, die zur Unzeit am Unort publiziert, die vergessen und verdrängt wurden und werden, obwohl sie für die menschliche Gesellschaft wichtig waren und wären. Die Beobachtung der Gegenwart genügt, um konstatieren zu können, wie viele Experimente nicht durchführbar, wie viele Gedanken nicht mitteilbar, wie viele Werke nicht realisierbar sind unter dem Druck einer allmächtigen Metakommunikation (Spezifikation : Öffentlichkeit und Staat), um sehen zu können, auf welch unendlichem Raum des Schweigens sich die Stille des Abendlandes erhebt." (21)

Der 8 mm-Film als ein e i g e n s t ä n d i g e s Medium erscheint unter den gegebenen Umständen bisher nicht existent. Das 8 mm-Format ist oft nicht mehr als eine Notlösung oder ein Kompromiß oder stellt sich als praktischer Zulieferer zum 16 mm-Format dar.

Man kann deutlich verfolgen, daß Erstlingsarbeiten nur selten (wenn überhaupt) von unabhängigen Filmemachern im 8 mm-Format gedreht wurden, später jedoch fast nur noch breitere Formate (besonders 16 mm) bevorzugt wurden und werden.

Das scheint die These zu erhärten, daß in erster Linie finanzielle (viel weniger ästhetische) Gründe für die Wahl des 8 mm-Systems ausschlaggebend sind. Es gibt wohl kaum einen Macher, der sich a u s s c h l i e ß l i c h dem 8 mm-Film widmet. In Grunde würde kein Filmemacher ein größeres Format verschmähen, wenn die technischen und finanziellen Voraussetzungen dafür gegeben wären.

Ich sehe nur zwei Bereiche, wo das 8 mm-Format bestehenden b r e i t e r e n Formaten überlegen sein kann.

1. Das bereits erwähnte Filmen mit Super 8-Spitzkameras, um gutes Ausgangsmaterial zum Aufblasen auf 16 mm unter zugleich günstigen finanziellen Bedingungen zu erhalten.
2. Produktionen im Bereich des "Expanded Cinema", wo die 8 mm-Formate durch die extreme Mobilität der Apparaturen (hier besonders der Projektoren) neue Möglichkeiten eröffnen, die mit erheblich größeren und schwereren 16 mm - oder 35 mm-Ausrüstungen nicht mehr realisiert werden können. Dies wäre ein Bereich, wo eigenständige Entwicklungen noch denkbar und wünschenswert wären. (22)

(21) zitiert nach Peter Weibel "Was ist und was soll eine Subgeschichte des Films" aus "Eine Subgeschichte des Films" von Hans Scheugl/Ernst Schmidt jr. Suhrkamp, 1974 (2 Bände)

(22) vergleiche dazu Heft 3/76 'DAS ANDERE KINO' "On Expanded Cinema" und "The Festival of Expanded Cinema" sowie Heft 10/76 zum gleichen Thema.

Unabhängige Filmemacher, die mit ihrer Arbeit jetzt beginnen wollen, möchten uns gestatten, noch einmal eindrücklich darauf hinzuweisen, daß nicht der konventionelle, narrative Film Maßstab und Anregung für künftige Arbeit sein kann. "Bis auf den heutigen Tag haben wir die Kamera vergewaltigt und sie gezwungen, die Arbeit unseres Auges zu kopieren. Und je besser die Kopie war, desto höher wurde die Aufnahme bewertet. Von heute an werden wir die Kamera befreien und werden sie in entgegengesetzter Richtung, weit entfernt vom Kopieren, arbeiten lassen".(23)

Diese Forderung von Dsiga Vertow hat nichts von seiner Aktualität eingebüßt. Wir stellen diese Forderungen auch an bestehende kulturelle Institutionen, damit unabhängige Filmemacher Gelegenheit erhalten, theoretische, praktische und materielle Voraussetzungen für eine kontinuierliche Arbeit vorzufinden.

Die Macher sollten sich in Kooperativen und ähnlichen Interessengruppen zusammenschließen, alternative Veranstaltungen durchführen und ein 8 mm-Verleihsystem aufbauen.

Zahlreiche Kooperativen unabhängiger Filmemacher haben hier (zumindest zeitweilig) in machbare und nicht machbare Richtungen gewiesen. Doch oft verhinderte eben der ungeheure Druck der 'allmächtigen Metakommunikation' (Weibel) bereits existierende Versuche der Selbsthilfe oder erstickte erste Versuche im Keim.

Die Cooperative "DAS ANDERE KINO" stellt daher abschließend einige Forderungen auf, die sie für unverzichtbare Voraussetzungen für eine sinnvolle u n a b h ä n g i g e Arbeit mit dem 8 mm-Format (und anderen Formaten) hält :

1. Forderungen an die Kulturinstitutionen :

- a.) Kommunale Kinos mit regelmäßigen 8 mm-Programmen.
- b.) Subventionen für 8 mm-Produktionen und Aufführungen.
- c.) Subventionierung eines unabhängigen Verleihsystems.
- d.) Mehr unabhängige 8 mm-Produktionen im Fernsehen.
- e.) Unabhängige 8 mm-Produktionen für Galerien und Museen.

2. Forderungen an die Industrie :

- a.) Wirkliche Verbesserung des 8 mm-Systems.
- b.) Professionelle Projektoren für Kinos.
- c.) Bessere Super 8-Kopien und niedrigere Preise.

(23) zitiert aus Dsiga Vertow, "Resolution des Rats der Drei vom 10.4.1923" Abschnitt 1 "Die filmische Wahrnehmung der Welt", Hanser, 1973

3. Forderungen an Filmgruppen und Kooperativen :
- a.) Austausch von Produktionsmitteln (Überwindung von Egoismus und Technik-Fetischisierung)
 - b.) Theorieaufarbeitung und theoretischer Austausch (klassische Texte : Vertov, Eisenstein, Richter u.a., zeitgenössische Texte)
 - c.) Eigenständige Entwicklung von Filmsprache.
 - d.) Organisation von Vorführungen unabhängiger Filmarbeiten.
 - e.) Austausch mit anderen Gruppen und Filmemachern. (24)

 © copyright by Christian Wapler
 November 1976

(24) Interessierte Filmemacher können sich mit der Redaktion in Verbindung setzen, wenn sie mehr über die Coop "DAS ANDERE KINO" wissen wollen oder Mitglied werden wollen.

Kontaktadressen : Heinz Gröschel, Cauer Str. 23, 1000 Berlin 10, Tel. 343 17 19
 oder Christian Wapler, Ilmenauer Str. 10, 1000 Berlin 33, Tel. 826 36 26
 Probehefte der Zeitschrift "DAS ANDERE KINO" werden auf Wunsch zugeschickt :

nach tiefgreifenden bemühen, arbeitspause bei der cooperative in berlin

der aufsatz von christian wapler wurde dem heft 11/1976 von "Das Andere Kino" entnommen. die berliner filmemacher cooperative hat von 1975 bis ende 1977 siebzehn nummern der zeitschrift "Das Andere Kino - Materialien zum Avantgardefilm" herausgebracht (preis: 2.-dm + porto). alte nummern sind noch vorrätig in der buchhandlung Rohr in zürich, oder sonst kann man sie direkt in berlin beziehen, wie auch ein gesamtregister und inhaltsverzeichnis der bisher erschienen nummern. ausserdem gibt es den informativen verleihkatalog (preis: 1.50dm + porto). zur gegenwärtigen situation in berlin schrieb uns christian wapler lakonisch: "wie es bei uns weitergeht ist im augenblick sehr unklar. die zeitschrift wird jedenfalls bis auf weiteres nicht mehr erscheinen. der verleih wird wahrscheinlich auch in diesem jahr gestoppt, da sich niemand findet, der ihn richtig betreiben will. alles in allem also traurige aussichten. aber vielleicht geht es eines tages weiter."

kontaktadressen

redaktion: heinz gröschel, cauer str. 23, 1000 berlin 10.
 christian wapler, ilmenauer str. 10, 1000 berlin, 33.
 verleih: margaret raspé, ruhmeuweg 26, 1000 berlin 37.

zur Projektion

von Enzo Schrickler

Während in der Fachliteratur recht detailliert über Probleme der Filmaufnahme, Vertonung, Lichtführung etc. diskutiert wird, herrscht tiefes Schweigen auf der Wiedergabeseite. Es sind zwar einige recht hochentwickelte Projektoren auf dem Markt, ebenso lichtstarke Leinwände, aber wie man das Optimum in der Anwendung derselben herausholt, bleibt jedem selbst überlassen. Da ich schon mehrmals öffentliche kleinere und grössere Filmvorführungen technisch organisiert habe, möchte ich an dieser Stelle von meinen Erfahrungen aber auch Problemen und Schwierigkeiten berichten.

Beginnen möchte ich bei der P r o j e k t i o n. Eine wichtige Rolle spielt die Helligkeit des Projektionslichtes. Die Praxis hierbei weicht recht weit von den Superlativen der Werbung ab, besonders bei S-8. Man hüte sich z.B. einen Projektor nur nach der Lampenleistung in Watt zu kaufen. Mein alter 12jähriger Projektor mit 75Watt-Normallampe bietet, man höre und staune, ein um 1/3 helleres Bild als mein neuer Stereoton-spitzenprojektor mit 150Watt! Ursache ist die Optik- 1:1,1 Festbrennweite gegen 1:1,3 Variooptik - wobei letzteres allerdings eine billige Standartausführung war. Aber auch die Lichtführung vom Glühfaden auf das kleine S-8-Bild, abzüglich der Schaltzeiten des Maltserkreuzes (Umlaufverschluss) bringt beträchtliche Verluste. Erhöhte Lampenleistung wie das Xenonlicht oder der Metallhalogenlichtbogen haben erst dann einen Sinn, wenn alle anderen Möglichkeiten voll ausgenützt sind. Die Wahl der Leinwand kann z.B. doppelt soviel ausmachen wie eine 400Watt-Xenonlampe gegenüber der 75Watt-Normallampe! Auswählen heisst Geldsparen.

Nun zur Vorführpraxis. Die Grösse der Leinwand bezüglich der Raumgrösse berechnen zu wollen, ist sinnlos, man hat sie meistens schon. Für Konstrukteure eines fest eingerichteten Kinosaales hier kurz die Formel:

$$\begin{aligned} 6x \text{ Leinwandbreite} &= \text{Abstand Leinwand-Projektor} \\ 2\frac{1}{2}x \text{ Bildbreite} &= \text{Abstand Leinwand zur ersten} \\ &\quad \text{Sitzreihe} \end{aligned}$$

Was für den Eindruck einer hohen Bildschärfe eine recht grosse Rolle spielt, ist die schwarze Bildrandbegrenzung auf der Leinwand. Wer es nicht glaubt, probiere das einmal mit der Variooptik aus, erst klein mitsamt dem unscharfen Bildrand vom Projektor und dann gross über die Begrenzung der Leinwand hinaus. Hat diese keine, kann man sich mit schwarzer Samtfolie behelfen. Als Notlösung - immer noch besser als konventionell - projiziere man einfach ein grösseres Bild auf die Leinwand, ein wenig über den Rand hinweg. Das ist recht brauchbar, wenn hinter der Leinwand z.B. ein lichtschluckender Vorhang ist.

Noch ein Problem, ein simples, könnte man meinen: die Scharfeinstellung! Von der vorderen Sitzreihe aus wäre es ein Kinderspiel, aber hinten beim Projektor braucht man manchmal Argusaugen, um das Bild auch nur einigermassen scharf hinzu-

kriegen. Selbst im Kino kann man häufig Schauerliches erleben, siehe bezw. höre die Pfeifkonzerte. Mein Vorschlag: man bewaffne sein Auge mit einem Fernglas! Einfach und wirkungsvoll! Im Kino oder festem Abspielplatz wäre ein solches kurzerhand gleich am Projektor zu installieren, sozusagen als Zielfernrohr.

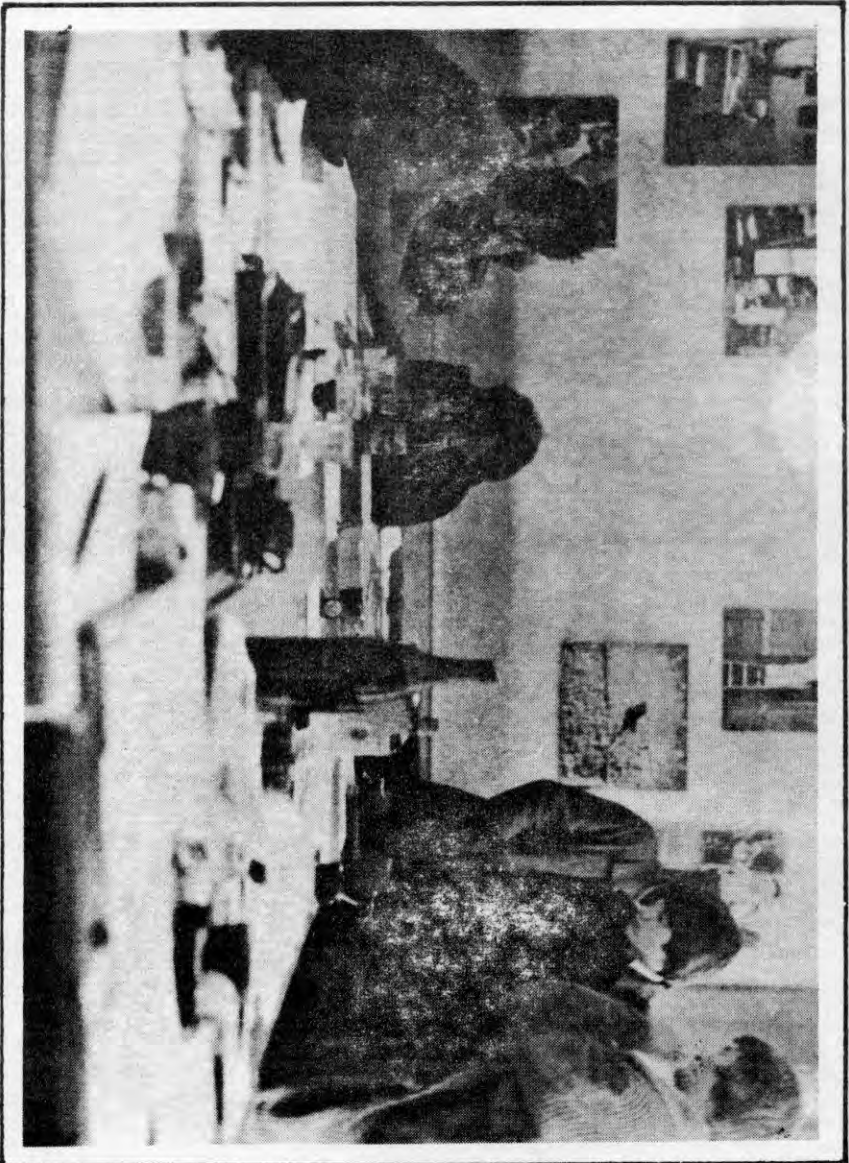
Nun zur T o n ü b e r t r a g u n g. Um eine hochwertige Tonqualität zu gewährleisten, benötigt man weniger technischen Aufwand als vielmehr ein gerüttelt Mass an Erfahrung. Und hier wird auch gewaltig gesündigt. Ein Beispiel aus einem ganz anderen Bereich der Tonübertragung: eine Grosszahl von Popgruppen. Nicht selten trifft man dort eine perfekte Technik an. 20-Kanälige Mischpulte, 10-fach Equalizer, Hochleistungsverstärker mit mehreren 1000Watt in Studioqualität zusammen mit den teuersten Lautsprechern sind der Standard und was herauskommt erinnert einen eher an ein krächzendes Trichtergrammophon, das einem infolge übersteigerter Lautstärke den Garaus machen soll! Zur Wahl der Lautsprecherboxen. Sie sollten wenigstens entfernt HiFi-Qualität und einen möglichst hohen Wirkungsgrad haben (Verhältnis zugeführter elektrischer zur abgegebenen akustischer Leistung) und, falls mobil, nicht zu gross sein. Auf alle diese Grössen hat man durch die Aufstellung der Boxen Einfluss. Den grössten Fehler, den man machen kann, ist sie vor der Leinwand am Boden aufzustellen. Im Mitteltonbereich (Sprachverständlichkeit) pumpen sie dann rund 80% des Schalles in die erste Zuschauerreihe hinein, der Rest des Saales muss sich dann mit dem Verbleibenden begnügen. Der Tieftonbereich (Bassfundament) kann sich kaum ausbilden, es sei denn, es handle sich um grosskalibrige Boxen. Was in letzter Zeit Mode geworden ist, sie "profilike" hinter der akustisch transparenten Leinwand zu montieren. Wahrscheinlich dem Kino abgeguckt. Für Sprachwiedergabe ist diese Methode nicht ungünstig, die Bässe sind aber noch magerer als am Boden. Ich selber ziehe die Raumecken links und rechts von der Leinwand vor und zwar optimal 0,7-2m (je nach Grösse des Saales) über dem Boden. Hier wird das Exponentialhorn (in Annäherung) angewendet, was gestattet, mit relativer geringer Verstärkerleistung zu "fahren" und gleichzeitig ein gewaltiges Klangvolumen zu erreichen. Versuchsweise gelang mir mit meinen Studiomonitoren mit 2x250Watt-Endstufe die originalgetreue Wiedergabe einer grossen Kirchenorgel (von einer "direktgeschnittenen" LP aus den USA) in einem grossen Saal. Es ist schon überwältigend, das tiefe C (16Hz) nicht zu hören, sondern zu spüren bei gleichzeitiger voller Brillanz der Obertöne. Es ist aber nicht unproblematisch, mit so weit herabreichendem Uebertragungsbereich zu arbeiten, zu leicht bekommt man stehende Wellen (unterschiedlich starke Bässe im Raum) und was noch weit stärker störend ist, die Fehler in der Aufnahme (50Hz=Netzbrummen, Rumpeln, vom Micro stammende Poplaute, verborgene Frequenzgänge der Aufzeichnungsapparaturen usw.) zu spüren. Im Höhenbereich gilt dasselbe. Zu starkes Rauschen, aber auch Klirrverzerrung beeinträchtigen den Genuss. Abhilfe hievon leistet der Equalizer, in seiner einfachsten Form in einem sogen. "Maxandallregler", der es erlaubt, Höhen und Tiefen getrennt anzuheben oder abzusenken. Auch eine gewisse Anpassung an die Raumakustik ist möglich. Wenn der Raum möglichst voll besetzt ist, erhält man meistens

eine brauchbare Akustik, auch wenn sie leer ziemlich schlimm ist. Also keine Panik beim Einrichten der Anlage, wenn der Saal noch leer ist!

An dieser Stelle möchte ich auf einen philosophischen Streitpunkt eingehen. Soll ich den Film objektiv mit allen Fehlern in der Wiedergabe abspielen, ohne Hilfeleistung mittels des Equalizer (es klingt manchmal recht verheerend in der "Linearstellung"!) oder soll ich alle meine Mittel einsetzen, um das Optimum an Tonqualität herauszuholen (Vergleich: das elektronische Aufpäppeln alter 78er Schellackplatten). Einerseits wird dem Zuschauer nicht das zugeführt, was auf dem Film drauf ist, andererseits weiss der Autor vielleicht gar nichts von den technischen Mängeln, da sie in seiner Apparatur gar nicht zur Geltung kommen. Auch spielt es eine Rolle, ob es sich um einen Workshop in intimen Kreise, einer Filmwerkschau vor mittlerem Publikum oder ein gross aufgezogenes Filmfestival öffentlich und repräsentativen Charakters handelt. Ist eine bewertende Jury anwesend? Man sieht, die Aufgabe des Operateurs ist eine verantwortungsvolle und nicht leichtzunehmende. Das waren also in ein paar Zügen die Gedanken, die mir auf der Zunge lagen. Mir ist voll bewusst, das damit keineswegs alle Punkte behandelt wurden, zudem sich viele Grössen von Mal zu Mal recht drastisch verändern können. Es würde mich auch freuen, wenn dieser oder jener Leser antworten würde, auch wenn er (das kann immerhin vorkommen) in einzelnen Punkten anderer Meinung ist. Die Diskussion wäre dann damit eröffnet.

Enzo Schrickler
Ikarus-Produktion





vuf-Gründungsversammlung (Anmeldung siehe Seite 4)