output 8 9 10 11 12 13 14 15 16

Herausgeber:
Studentenselbstverwaltung der Hochschule für Gestaltung

Redaktion:
Gerhard Curdes
Susanne Eppinger
Renate Grünwald

Mitarbeiter des Heftes:
Hatto Kurtenbach

Geschäftsführung:
Ute von Seydlitz

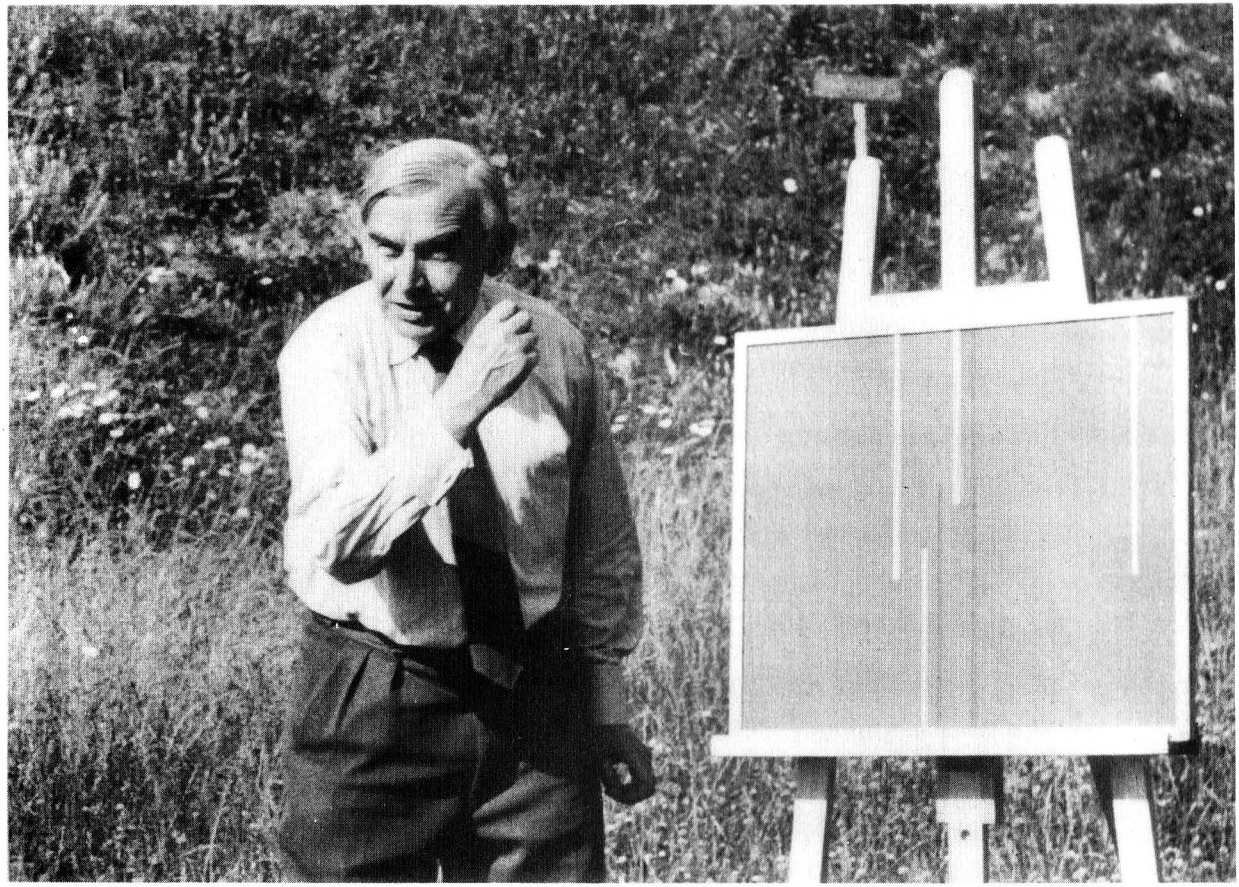
Anschrift:
79 Ulm
Postfach 362

Preis des Heftes 1,-- DM
Porto Inland 0,25 DM
Porto Ausland 0,30 DM
Postscheckkonto Stuttgart 59370

Druck: Spanner Ulm

Jahrgang 2

wie ihr sind wohl in ihr einzeln
wie ihr · unbewegt der bleibt



Friedrich Vordemberge-Gildewart 17.11.1899 - 19.12.1962

im kuppelsaal der zeit
ist absolute ruhe
die wiesen blühen
und das organische ist anwesend
wie das grotesk zufällige
alle hindernisse sind fortgeweht
die armut kennt keine grenzen mehr
die lust ist unerschwinglich
alles erhellt sich gegeneinander
und die keuschheit ist unbekannt
an stelle des feigenblattes
spriesst die wurzel aller gleichungen
ein festliches bild also

das licht des lichtes
die stille des stillen

im lack des firnisses
lächelt paolo & francesca
der sternenpflücker geht ein mit pension
die freiheit der verwandlung ist vollzogen
die generation guckt durch das loch des abends
der da ist morgen und après-midi zugleich
als gloriole drapiert hängen die ismen
in den ästen auf den wiesen
und das gläserne alphabet
dient den winden als gerüst

der sturm des lichtes
die stille der zeit

Inhalt:

Theodor Kotulla:
Zum Gesellschaftsbild des Films in der Bundesrepublik 3 - 12

Harry Pross:
Der Film - das Gewissen der Republik? 13 - 14

Tom Milne:
How art is true 15 - 18

Edgar Reitz:
Definitionen 19 - 27

Bernhard Dörries:
Folgen einer Verschiebung der Aufmerksamkeitsrichtung 28 - 34

Ein Interview mit J.L.Godard:
Ich bin ein Faulenzer.. 35 - 37

Rezensionen 38 - 42

Theodor Kotulla:

Zum Gesellschaftsbild des Films der Bundesrepublik

Begreifen wir, Horkheimers und Adornos Essay "Kulturindustrie" folgend,"leichte" Kunst als das schlechte Gewissen der autonomen Kunst, - wäre dann nicht der bundesdeutsche Film sozusagen eine einzige Ansammlung an schlechtem Gewissen? Denn unser Film - wir werden es zu zeigen versuchen - ist ein Film ohne Kunst, ohne wahre Kunst. Wer nun aber mit Ironie meinte: Haben wir schon keine Filmkunst, so könnten wir doch immerhin mit einer beträchtlichen Masse an Gewissen aufwarten, der übersähe, dass schlechtes Gewissen nur jemand haben kann, der überhaupt welches hat. Die sogenannte leichte Kunst aber lebt ihre Existenz ohne hinreichendes Selbstbewußtsein. Es führt nicht weit, wenn man sie zur Rechenschaft zieht. Träger eines schlechten Gewissens wäre erst die wahre Kunst selber, die sich , innerhalb der Summe von Unternehmungen, die man Kultur nennt, genierte für die Unterhaltung, die an ihrer Seite drückend sich breitmacht. Da aber Kunst in unserem Film abwesend ist, ergibt sich: dieser Film ist ein Film ohne Gewissen.

Seit knapp zwei Jahren führt die einheimische Kritik, die mit unermüdlichem gutem Willen nach Ansätzen einer Erneuerung unserer Filmkunst fahndet, einer Kunst, die seit 1933 tot ist, immer wieder den Namen eines Regisseurs ins Feld: Bernhard Wicki. Der Film, auf den sein Ruhm sich gründet, ist "Die Brücke", Ende 1959 uraufgeführt. Ein Kriegsfilm. Geschildert wird eine Episode aus den letzten Tagen des Hitlerkriegs. In einer kleinen süddeutschen Stadt erhält eine Gruppe von sieben Oberschülern ihren Einberufungsbefehl zu dem Zeitpunkt, da die Amerikaner bereits vor der Stadt stehen und die deutschen Truppen durch diese in zügelloser Flucht zurückfluten. Die Jungen bekommen gerade noch beigebracht, wie man ein Gewehr, ein MG, eine Panzerfaust bedient, dann werden sie zur Verteidigung einer Brücke abkommandiert, über die man die Stadt erreicht. Hier stehen sie ohne Vorgesetzten, und in einem wahnwitzigen Kampf mit der amerikanischen Panzerspitze kommt nur einer von ihnen mit dem Leben davon.
Die Intention Wickis und seiner Drehbuchautoren Manfred Gregor, Michael Mansfeld und Karl-Wilhelm Vivier steht ausser Zweifel: für sie sind diese Jungen die Opfer eines verbrecherischen Systems. Wie konnte es dennoch geschehen, dass ein südamerikanischer Verleiher
3 den Film unter einem Titel herausbrachte, der dieser Absicht ins

Gesicht schlug? Er übersetzte "Die Brücke" mit "Die Helden sterben aufrecht" und legte so dem Film den Sinn unter: Hätten alle deutschen Soldaten derart heroisch bis zum letzten Mann ihr Leben fürs Vaterland eingesetzt, dann wäre Deutschland nicht so schnell auf die Knie gezwungen worden. Was war hier geschehen? Hatte präfaschistische Gesinnung das Geschehen des Films zu ihren Gunsten verbogen? Wir müssen leider zugeben, dass, selbst wenn man bei den südamerikanischen Filmkaufleuten nichts als Naivität voraussetzt, ihr Titel tatsächlich den neuralgischen Punkt von Wickis Film getroffen hat.
Wicki versteht es einfach nicht, aus dem Fall dieser sieben tumben jugendlichen "Helden", den wahren Charakter der nationalsozialistischen Katastrophe abzuleiten. Mit noch so grausamen, noch so rücksichtslos 'realistischen' Szenen kriegerischen Gemetzels kann man allenfalls den Betrachter schockieren oder abschrecken, man führt ihn aber nicht - was einzig der Sinn derartiger Darstellungen sein sollte - zu der Einsicht, wie solches Morden denn möglich wurde. Dabei gönnt Wicki sich eine "Exposition", die noch länger sein dürfte als die Kampfszenen selbst. In ihr zeigt er mit für unseren Film recht ungewohnter Akribie die Jugendlichen in ihrer Umwelt. Er macht aber nicht den von der Hitlerjugend bis in die Schule, ja bis in die Familie reichenden Zwang des nationalsozialistischen Erziehungsprogramms sichtbar, das der Jugend jene 'Nibelungentreue' beibrachte, mit der sie dann in den Tod ging. Er verliert sich stattdessen in naturalistisch-psychologischer Kleinmalerei privater Tändeleien und Konflikte, die nichts Zwingendes mit dem zweiten, dem Kriegsteil des Films verbindet. Das grausige Gemetzel bricht über die Jungen herein wie ein unvorhergesehenes Unwetter, nicht wie das folgerichtige irrsinnige Ende einer vom totalen Staat mißgeleiteten Begeisterungsfähigkeit.
Die Nationalsozialisten, die in dem Film auftreten - der Ortsgruppenleiter und die BDM-Führerin -, wirken wie zufällige böse Ausnahmen unter lauter guten Menschen. Vorgestellt werden sie nicht als politische Scharfmacher, sondern als moralische Übeltäter oder Schwächlinge: der Ortsgruppenleiter hat ein Verhältnis mit dem Dienstmädchen und drückt sich feige vorm Tod in der Schlacht, die BDM-Maid verführt einen der Schüler. Sie werden also zu 'negativen' Figuren durch Verfehlungen, deren wohl auch Nicht-Nazi fähig waren. Die wahre Gefahr der nationalsozialistischen Führerschicht, die ja vorab im politischen Bereich lag, wird überhaupt nicht berührt.
Wickis Film zerbricht auch formal buchstäblich in zwei ziemlich ungleichartige Teile. Und das liegt unglücklicherweise gerade daran, dass Wicki im Moment der einzige westdeutsche Regisseur zu sein

scheint, der Werke ausländischer Filmkunst mit Eifer studiert. Was er aus ihnen verwendet, wirkt allerdings dann ohne neues integrierendes Prinzip zusammengesucht. In der "Brücke" erkennt man deutlich das Vorbild einerseits des italienischen Neoverismus, anderseits das des amerikanischen Flüster- und Schrei-Realismus der Elia Kazan-Schule. Der erste Teil ist vornehmlich im erstgenannten, die Kampfszenen sind im zweiten Stil ins Bild gesetzt. Als bare Inszenierung genommen, ist Wickis Film, wiederum für hiesige Filmverhältnisse, in der Tat von erstaunlicher Intensität. Von daher rührt es, dass "Die Brücke" bei Kritik und Zuschauern solchen Eindruck gemacht hat.

Aus dem Thema, das Wicki für seinen zweiten Film wählte (1961), ist zu ersehen, dass er zumindest fühlt, worauf es bei uns ankäme/ nach der Auseinandersetzung mit der nazistischen Vergangenheit unternahm er eine Kritik des "Wirtschaftswunders". Dieser zweite Film Wickis ist jedoch womöglich noch gründlicher misslungen als sein erster. Skeptisch stimmte bereits die Wahl der literarischen Vorlage. Um die Schattenseiten unserer restaurativen Wohlstandsgesellschaft aufs Korn zu nehmen, greift er nicht etwa zu einem Stoff, sagen wir: von Heinrich Böll oder Martin Walser, sondern nimmt sich den Roman eines schottischen katholischen Satirikers vor: Bruce Marshalls "Das Wunder des Malachias", in welchem ein Ordensgeistlicher aus Traurigkeit über die Glaubenslosigkeit und Sittenverderbnis seiner Umwelt mit der wunderbaren Hilfe Gottes ein Tanzlokal aus einer Grosstadt auf eine öde Insel zaubert. Wicki siedelt diese Story im Ruhrgebiet an und bläht sie auf zu einer überdimensionalen Menschheitsdämmerung. Die Gestalten zerfallen wieder, ähnlich wie in der "Brücke", in festgefügte Typen: entweder sie sindvon einfältiger Güte (die Priester) oder sie stammen aus der Schnulze (das Liebespaar), oder sie sind machtbesessene Übermenschen (die Wirtschaftsbosse). Für eine strenge Allegorie wäre diese Konstellation verwendbar; man denke an De Sicas und Zavattinis "Das Wunder von Mailand" (1950). Doch Wicki erweist sich auch hier besessen von einem realistischen Stilwillen. Wieder treffen wir auf die verschiedensten Ausdrucksmittel, entnommen Kazans hartem Realismus, Fellinis "La dolce vita", Antonionis "La notte"... So entsteht ein Stilgemengsel, das zu einem Pandämonium zusammengekocht wird, in dem keine der gemeinten Personen aus der realen Welt sich wiederzuerkennen in die Verlegenheit kommt. Zu Beginn des"Wunders von Mailand" hieß es mit Recht"So ist das Leben - und so ist das Leben nicht". In diesem Leitwort sprach sich die surreale Entlarvung der Wirklichkeit aus, die dieser italienische Film leistete. Von Wickis "Malachias" hingegen kann man, wenn auch einzelne

Beobachtungen in ihm stimmen, nursagen: So sind weder die Mächtigen unserer Gesellschaft noch ist so unsere Realität.
Noch angestrengter als die der "Brücke" ist die Form des "Malachias". Wickis Kamera befindet sich ständig in einem übernervösen Zustand. Ein exzessiver Gebrauch meist rascher Fahrten, von Teleobjektiv und kleinen Brennweiten vermittelt den Eindruck, als befinde man sich an jeder Stelle des Films quasi auf seinem Höhepunkt. Der englische Kritiker und Regisseur Lindsay Anderson hat für diese Art, in der ein Übermaß an technischem und inszenatkrischem Raffinement in umgekehrtem Verhältnis steht zum tatsächlich erreichten ästhetisch-kritischen Ertrag, die schlagende Bezeichnung 'hysterical film-making' gefunden. Mehr noch als "Die Brücke" fällt "Das Wunder des Malachias" unter diese Kategorie.
Und doch sind Wickis Filme in ihrem moralistischen Impetus und ihrem ungestümen Bemühen, die Wirklichkeit in den Griff zu bekommen, immer noch ein Optimum innerhalb unseres gegenwärtigen Films. Es erscheint allerdings fraglich, ob das Dilemma dieses Regisseurs einfach dadurch zu beheben wäre, dass er, wie ein Kritiker gesagt hat, "einen präzis denkenden Drehbuchautor" fände. Gewiss springt in seinen Filmen die Kluft zwischen unausgegorenen Drehbüchern und einer höherhinauswollenden Form in die Augen. Dann ist Wicki jedoch vorzuwerfen, zumal er den "Malachias"-Stoff frei gewählt hat und am Drehbuch mitgearbeitet hat, dass er selber nicht weiss, welchem Sujet er als Regisseur zur zwingenden Form verhelfen könnte. Inzwischen sollte sich auch ausserhalb esoterischer Zirkel herumgesprochen haben, dass man ästhetische Wirkungen beim Film nur erzielt, wenn der Regisseur, gleich ob mit eigener oder mit adaptierter Fabel, den unbezwinglichen Drang verspürt, auf der Leinwand eine Geschichte zu erzählen. Er muss die Qualitäten eines Autors besitzen (so haben es die Vertreter der französischen Neuen Welle bezeichnet). Film-Autor sein heißt aber, wenn nicht literarische Schreibbegabung, so doch literarische Denkkraft verbinden mit der Fähigkeit, sich in der Sprache des Films auszudrücken. Bei Wicki vermag man bislang nur die Lust auszumachen, eine Geschichte zu inszenieren, nicht eine Geschichte zu erzählen. Vielleicht liegt hier wirklich die Grenze dieses Regisseurs, - eine Grenze freilich, bei deren Überschreiten erst der Film als autonome Kunst begänne.

Bevor es dem Schauspieler Wicki gelungen war, als Regisseur auf den Plan zu treten, waren es Helmut Käutner und Wolfgang Staudte, an die sich immer wieder die Erwartungen der ernsthaften Freunde des Films hierzulande hefteten. Diese Hoffnungen haben von Mal zu Mal getrogen.

Käutner hat in der nationalsozialistischen Zeit Filme gedreht - etwa "Romanze in Moll" (1943) nach Maupassant oder "Kleider machen Leute" (1940) nach Gottfried Keller -, mit denen er es elegant verstand, dem Goebbelsschen Kontrollapparat Schnippchen zu schlagen. Diese Tatsache brachte ihn in den Ruf eines "politischen" Regisseurs und Filmautors. Das hat sich später indes als empfindliche Fehleinschätzung herausgestellt, der nicht nur die Kritik, sondern Käutner selber verfiel, indem er wiederholt politische Stoffe aufgriff. So etwa in "Des Teufels General" (1954) nach Zuckmayer und in "Die letzte Brücke" (1953) nach eigenem Drehbuch, den Widerstand gegen Hitler in "Himmel ohne Sterne" (1955) nach eigenem Buch, die Teilung unseres Landes in seiner "Hamlet"-Bearbeitung "Der Rest ist Schweigen" (1959), Wirtschaftswunder und "unbewältigte Vergangenheit". Auf eine knappe Formel gebracht, scheiterten diese Filme letzthin daran, dass hier Politisches auf der Ebene des rein Menschlichen verhandelt wurde. Typisch für Käutner ist die Schlußszene aus "Himmel ohne Sterne" in der Polizeihunde von hüben und drüben gleich Hyänen eines übermächtigen Schicksals sich über die toten Liebenden aus Ost und West hinweg genau auf der Zonengrenze anfallen. In plumpen, unverbindlichen Symbolen schwelgende erotische Kolportage, das bietet Käutner auch dort noch, wo er politisch oder "zeitkritisch" sein will. Er hat offensichtlich ein Leitmotiv französicher Filmkunst vom Marcel Carné der dreißiger Jahre bis zu Jean-Luc Godard von heute nicht recht verarbeitet. Bei den Franzosen figurieren die von einer schnöden Umwelt gehetzten Liebenden allemal als Ausdruck des Protests gegen eine versteinerte Gesellschaft; bei Käutner bleiben sie bemitleidenswerte Opfer anonymer Mächte. Er mobilisiert nicht Einsichten, sondern Ressentiments. Er stachelt nicht auf, er lähmt.
Ebenso unbefriedigend sind Käutners Versuche in filmischem Kabarett von "Der Apfel ist ab" (1948) bis zu seinem dieser Tage uraufgeführten "Traum von Lieschen Müller " (1962) ausgefallen. In diesem Film unternimmt er es, Mittel der Schnulze in einen ernstgemeinten Kabarett-Film zu integrieren. Das peinliche Ergebnis erbringt nur den Beweis, dass man eine Schnulze ebensowenig parodieren kann wie etwa Marschmusik.
Die satirischen Sentenzen Käutners sind Glanzlichter politischer Halbbildung - in der Art: "Du bist eine Sexbombe und ich bin Pazifist: wie kann das gut gehen?". Nicht die Wunschwelt eines Durchschnittsmenschen wird hier entlarvt - wozu es ohnehin des poetischen Genies eines Luis Bunuel bedürfte -, sondern Käutner stellt seine eigene sentimentale Gefühlsschicht zur Schau.
7 Gewisse Affinitäten zu Käutner zeigten zwei nicht unbegabte jüngere

Regisseure: Georg Tressler und Will Tremper. Tresslers "Endstation Liebe" (1958) begann als einfühlsame Studie des Milieus Berliner Fabrikarbeiter und versandete in einer gefühlvoll beschwingten Liebesgeschichte. Tremper bot in seinem Film "Flucht nach Berlin" (1961) treffende Beobachtungen des Alltags in der DDR, machte diese Ansätze leider durch eine kriminalistische Kolportagehandlung zunichte. Treßler scheint inzwischen völlig ins Lager der Schnulze übergewechselt zu sein, während Tremper immerhin einen zweiten Film über die deutsche Teilung vorbereitet.
Entschieden ein Außenseiter unter unseren Film-Regisseuren ist Wolfgang Staudte. Er verbindet einen leidenschaftlichen politischen Linksverstand mit pamphletistischem Ausdrucksvermögen. In Filmen wie "Der Untertan" (1951) nach Heinrich Mann und "Rotation" (1949) nach eigenem Buch, die er noch für die Ostberliner DEFA drehte, meldete sich ein politischer Tendenzregisseur von beachtlichem Niveau. Seit seiner Übersiedlung in die Bundesrepublik ist zwar nicht seine Aggressivität erlahmt, wohl aber, aus welchen Gründen es auch immer sein mag, seine formale Kraft. Sind Wicki und Käutner Exempel dafür, dass es nicht möglich ist, formal fortschrittlich, inhaltlich-gedanklich, aber rückschrittlich zu sein, so demonstriert Staudte die Unmöglichkeit des Gegenteils. Seine Filme "Rosen für den Staatsanwalt" (1959, "Kirmes" (1960) und "Der letzte Zeuge" (1961) greifen anhand exemplarischer Fälle politische Restauration und latenten Neo-Nazismus in der Bundesrepublik an. Ihre formale Unentschiedenheit, ja Interesselosigkeit höhlen indes die Schlüssigkeit der Tendenz aus und befördern nur den heillosen Gegensatz von engagierter und reiner Kunst. Trotzdem ist Staudte unter unseren "alten" Regisseuren vielleicht immer noch die einzige Hoffnung. Zumindest Elemente in seinen Drehbüchern deuten die Richtung an, in die unser Film vorstossen müßte.

Wir sind auf die bisher genannten Regisseure nicht ohne Grund mit einiger Ausführlichkeit eingegangen. Ihre Filme sind, um im Jargon der Branche zu reden, "Spitzenleistungen". Sie zeigen, wozu der offizielle Film bei uns im Augenblick allenfalls in der Lage ist. Festzuhalten ist allerdings, dass sie kaum Ansprüchen von Kunst genügen. Sie siedeln auf Stufen zwischen bewußter Kunst und eindeutiger Unterhaltung. Bestenfalls geht die Spaltung mitten durch sie hindurch. Gewissen haben können sie nicht im gesellschaftlichen Sinn; ihre Regisseure hätten zunächst mit sich selber zu Rate zu gehen, um ihr Bewußtsein nach den Schlacken konformistischer Leitbilder zu untersuchen.

Nach dem Gesellschaftsbild des Films eines bestimmten Landes zu einem bestimmten Zeitpunkt zu fragen, heißt, den kollektiven Leitbildern, die er fabriziert oder reproduziert, nachzuforschen. Arnold Hauser sagt, man sollte Kunstprodukte dreifach befragen: auf ihre psychologischen, ihre stilgeschichtlichen und ihre sozialen Bedingungen. Die psychologischen geben Auskunft über die individuellen Anschauungen ihrer Schöpfer, die stilgeschichtlichen über die kunsthistorische Überlieferung, in der sie stehen, die sozialen unter anderem über die kollektiven Vorstellungen und Wünsche, die sie widerspiegeln oder denen sie sich kritisch entgegensetzen. Je autonomer das Kunstwerk ist, umso komplizierter sind diese drei Motivationen miteinander verschmolzen und durcheinander vermittelt.

Wir haben gesehen, wie sehr die drei Bereiche bei den Filmen unserer prominenten Regisseure auseinanderklaffen; es ist das Zeichen dafür, dass sie der Kunst fern sind. Wir haben weiter gesehen, wie schlecht es aus diesem Grund bei ihnen auch um die kritische Auseinandersetzung mit unserer jüngsten Vergangenheit und unserer Gegenwart bestellt ist. Diese Filme sind daher auch - mit Ausnahme des kunstlosen Räsonierens von Staudte - repräsentativ für die Erzeugnisse minderbegabter Regisseure wie Hoffmann, Thiele, Siodmak, Wisbar, Hansen, Weidenmann etcetera. Das zentrale Merkmal des westdeutschen Films ist sein apologetischer Charakter. Das heißt: statt den schlechten Seiten der Realität kritisch zu Leibe zu rücken, werden sie gerechtfertigt. Statt das Gewissen des Betrachters wachzurütteln wird es beruhigt. Statt den Verstand anzusprechen, werden planlos Gefühle mobilisiert. Statt zu verfremden, wird wohlfeile Identifizierung geboten.
Um indes einem Mißverständnis vorzubeugen: Schon der Beurteilung Staudtes war zu entnehmen, dass hier nicht einem engagierten linkspolitischen Film um jeden Preis das Wort geredet wird. Wir meinen allerdings, dass, wie Enzensberger es einmal formuliert hat, "der Film potentiell, wie der Roman, ein Instrument der Kritik, eben aufgrund seines Wirklichkeitsverhältnisses" sei, - eine Feststellung, die an und für sich eine Banalität ist. Das Wissen um sie aber ist unseren Regisseuren entweder abhanden gekommen, oder sie haben es erst garnicht besessen. Darum wird das beständige Hinweisen auf die gesellschaftliche Funktion des Films zu einer kritischen Notwendigkeit. So ist es, um ein Beispiel zu geben, eine nicht eben leichte Frage, ob ein Film wie "Außer Atem" (1960) des Franzosen Godard in einem vordergründig politischen Sinn ein "fortschrittlicher" Film sei. Sein Held ist eine ziemlich zwielichtige Figur, ein

junger Automarder, der zum Mörder wird. Die Leitbild-Kritik vermag nicht gerade schwarz auf weiß festzulegen, ob diese Gestalt als zivile Idealisierung eines Paras oder als dessen Karikierung zu interpretieren wäre. Viel eher scheint es so, dass dieser Film, indem er sich solch eindeutiger Plakatierung entzieht, in seinem provokanten Protagonisten die tragische Desorientierung einer Jugend zur Sprache bringt, die zwischen neochauvinistischen Parolen und einer bedrohten demokratischen Staatsführung sich hin- und hergerissen fühlt. Indem Godard dieser Spannung innewohnende faszinierende filmische Form zu entbinden versteht, wird "Außer Atem" zu einem authentischen künstlerischen Zeugnis der Zerrissenheit einer bestimmten Jugend an einem bestimmten Ort ihrer Geschichte.

Doppelbodigkeit jedoch, Vielschichtigkeit, Komplexität, Verfremdung, wahre Tragik kennt der bundesdeutsche Film nicht. Einer künstlerischen Analyse bietet er imgrunde kein Feld. Es ist ein leichtes, ihn zu katalogisieren. Hier sind seine markantesten Stereotypen:
Erstens. Der Nationalsozialismus und der Hitler-Krieg sind mit der Gewalt einer unausweichlichen Naturkatastrophe über das ahnungslose deutsche Volk hereingebrochen. Es wird nicht nach den historischen und sozialen Ursachen des Nationalsozialismus gefragt, sondern in oberflächlicher Manier werden die Kriegsleiden der nichtnationalsozialistischen Deutschen mit Selbstmitleid beklagt und ihre Kriegstaten gepriesen. Unterläuft diese fatale Tendenz einem Film wie "Die Brücke" noch unter der Hand, so nimmt ein Frank Wisbar schon kein Blatt mehr vor den Mund. Er treibt, etwa in "Nacht fiel über Gotenhafen" (1959), die Entpolitisierung des zweiten Weltkrieges bis zur unverhohlenen Geschichtsklitterung. Wie er es mit der historischen Wahrheit hält, mag man daran ablesen, dass eine NSDAP in seinem Film schlankweg abwesend ist.
Zweitens. Der Deutsche Soldat hat nur seine Pflicht fürs Vaterland getan; zwischen ihm und den Verbrechern der Nationalsozialisten ist scharf zu trennen. Die fraglos ungeheuren menschlichen Opfer der Deutschen im Krieg werden zu einem Wert an sich abstrahiert. Der wahrhafttragische, mit moralischen Kategorien allein garnicht zu fassende Schuldzusammenhang zwischen der persönlichen Tapferkeit noch des unschuldigsten Landsers und dem Mord in den Gaskammern wird überhaupt nicht zur Kenntnis genommen oder mit ein paar rhetorischen Floskeln abgetan. In dieser Hinsicht taten sich besonders die "08/15"-Filme (1954/55) von Paul May nach Kirsts Romanen, Weidenmanns "Stern von Afrika" (1956) und neuerdings die Filme von Frank Wisbar hervor.

Auch einige aus Kriegswochenschauen zusammengestellte sogenannte Dokumentarfilme wären in diesem Zusammenhang zu nennen, obwohl es hier, im Gegensatz zum Spielfilm, noch am ehesten selbstkritische Ansätze gab wie den "Nürnberger Prozess" (1958) oder "Das Leben von Adolf Hitler" (1961) (für dessen bei uns ungewohnte gekonnte Montage freilich der britische Dokumentarfilm-Meister Paul Rotha verantwortlich war).
Drittens. Der deutsche Widerstand wurde von hohen Militärs geleistet. Es ist bezeichnend, dass unser Film sich Widerstandskämpfer nicht etwa unter Arbeitern - wie Staudte in seinem DEFA-Film "Rotation" - oder Studenten suchte, sondern ausschließlich unter meist hochrangigen Offizieren. Der Widerstand der Deutschen gegen Hitler wurde derart auf einen internen Kampf zwischen Autoritäten aus Wehrmacht und Nazi-Führung reduziert. So in Käutners "Des Teufels General", Weidenmanns "Canaris" (1954) oder Harnacks "20.Juli"(1955). Dabei hätte sich an einer Gestalt wie Canaris immerhin das Versagen des konservativen Bürgertums vor dem Nationalsozialismus exemplarisch analysieren lassen. Aber man zog es vor, Canaris zum ritterlichen Helden zu stilisieren; so war er besser als Alibi zu gebrauchen. Auch am Thema des Widerstands wurde der Nationalsozialismus nicht im geschichtlichen Zusammenhang gesehen, sondern verharmlost zum Anschlag einer Gangsterbande auf die Ehre der Nation.

Viertens. Die deutsche Teilung ist eine Quelle menschlichen Leids. Auf diese Schicksalsformel brachten außer Käutner und Tremper auch Franz Peter Wirth mit "Menschen im Netz" (1959) und seinerzeit Victor Vicas mit "Weg ohne Umkehr" (1953) das schmerzlichste Problem unseres Landes. Diese Filme traten im Gewand mehr oder minder reißerischer Kolportage oder von Spionage-Affären auf. Nach den wahren Wurzeln des Übels fragte keiner von ihnen.
Fünftens. Das Übel am deutschen Wirtschaftswunder ist der Wirtschaftsboß. Von einer Kenntnis gesellschaftlicher Umschichtungsprozesse in ihrem Land, wie sie etwa italienische Regisseure mitbringen, fehlt bei unseren Filmleuten jede Spur. Ihre notorische Unkenntnis der Lage verbirgt sich, wenn sie "sozialkritisch" werden hinter einer possenhaften, neoexpressionistischen Dämonisierung amoralischer Managertypen. Das bekannteste Beispiel dieser Art ist "Das Mädchen Rosemarie" (1958) von Rolf Thiele nach einem Drehbuch von Erich Kuby. Von sozialer Ahnungslosigkeit geradezu sind unsere meist in besseren Kreisen spielenden psychologischen Problemfilme, in denen ein zu spießigem Kleinformat geschrumpfter Begriff des Schicksals als oberster Instanz regiert; ebenso die sogenannten

Halbstarkenfilme, die linkisch die Nouvelle Vague nachzuäffen trachten.

Das Bild also, das man von der Bundesrepublik gewinnt, wenn man sie sich im Spiegel ihrer Filme betrachtet, ist das einer Gesellschaft, die sich hartnäckig weigert, ihrer historischen, sozialen und menschlichen Wahrheit ins Gesicht zu blicken. Leben wir wirklich in einer so verlogenen Gesellschaft? Man verfiele zweifellos Klischeevorstellungen, wie wir sie am Film anprangern, wollte man unsere reale Gesellschaft ohne Überhang deckungsgleich sehen mit dem falschen Bewußtsein, zu dessen gefügigem Delegierten unser Film sich degradiert hat. Er ist nicht die einzige Gewissensinstanz, die der Republik zur Verfügung steht. Gleichwohl ist die Situation, die er bietet, beunruhigend genug: er trägt in seiner Unreife entschieden dazu bei, dass wir das bleiben, was Helmuth Plessner "die verspätete Nation" genannt hat.

Harry Pross

Der Film - Das Gewissen der Republik

Theodor Kotulla trifft in seinem luziden Essay die Feststellung, dass der Film ohne Gewissen ist. Zum Trost hat er nur mitzuteilen, dass der Film nicht die einzige Gewissensinstanz der Republik sei: "Man verfiele zweifellos Klischeevorstellungen, wie wir sie am Film anprangern, wollte man unsere reale Gesellschaft ohne Überhang deckungsgleich sehen mit dem falschen Bewusstsein, zu dessen gefügigem Delegiertem unser Film sich degradiert hat. Er ist nicht die einzige Gewissensinstanz, die der Republik zur Verfügung steht." Ich frage mich, ob er überhaupt eine "Gewissensinstanz" sein kann.

Wie die Rede, das Flugblatt, das Buch, die Zeichnung, die Zeitschrift, die Zeitung, Funk und Fernsehen ist er zunächst ein Medium. Als solches hat er weder ein Gewissen zu haben, noch sonst humane Eigenheiten. Er ist zur Übertragung da, weiter zu nichts. Er überträgt beliebige Inhalte von X an Y, von einem Sender zu einem Empfänger. Den Inhalt der Übertragungen bestimmen Sender und Empfänger gemeinsam. Dabei gibt der Empfänger den Ausschlag. Er zwingt den Sender, sich seiner Sprache, Auffassungsgabe, kurz seiner sozialen Determiniertheit anzupassen. Verweigert sich der Sender, wird Übertragung unmöglich. An die Stelle der Kommunikation tritt publizistische Masturbation.
Der Inhalt jeglicher Übertragung hängt also von der formalen Position des Empfängers ab. Das gilt für alle Gesellschaften in sämtlichen Zeitaltern. Relativ sind dagegen die sozialen Determinanten von Sender und Empfänger, sowie natürlich die Medien.
Diese relativen Faktoren unterliegen eigenen Gesetzen. Sie brauchen durchaus nicht aufeinander zu passen. Wo sie völlig differieren, scheitert der Übertragungsvorgang. Die Scheu des Empfängers vor dem Medium kann das Vorhaben zunichte machen. Das geschieht immer wieder. Die panische Angst vor dem fremden Zeichen im Urwald zählt genauso dazu wie die scheinrationale Diskussion über den Teufelskasten in der Bürgerwohnung, das Fernsehen. Noch häufiger aber kommt vor, dass Sender und Empfänger verschiedene Sprachen sprechen. Ihre Vorstellungswelt deckt sich nicht, auch wenn sie zur selben Gesellschaft rechnen. Am häufigsten aber geschieht, dass der Sender sein Medium nicht versteht, dass er es nicht zu handhaben weiss. Dann ertönt der Ruf nach mehr Kunst mit Recht.

Fehlende Kunstfertigkeit wird dann sinnvoll beklagt; aber eben nur in diesem Fall hat die Klage Sinn. Zu räsonnieren, ob ein Medium selber Kunst sei oder nicht, kann zu keinem Ergebnis führen. Vollends müßig wird die Debatte dann, wenn sie abzugrenzen versucht, ob ein Medium "der Kunst" zu dienen habe, oder etwa der Unterhaltung, der Bildung oder der Information. Die Erfahrung zeigt, dass die Kunst dem vollendeten Tun entspringt, ob nun von Höhlenzeichnungen, Mozarts Unterhaltungsmusik, Balzacs Romanen oder den Briefen des älteren Moltke die Rede ist.

Mit dem Film steht es nicht anders. Zu filmen um des Films wegen kann zur Kunst führen, aber nichts spricht dafür, dass die Aussichten besser sein müßten als beim Zeitschriftenmachen um der Zeitschrift willen oder ähnlichen Unternehmen. Wahrscheinlicher ist, dass sich Kunst dem erschließt, der eine Übertragungstendenz mit ganzer Energie verfolgt. Das setzt allerdings besonders klare Vorstellungen des Senders über den Empfänger voraus und höchste Rationalität in der Beurteilung seiner eigenen Position und der eigenen Tendenz.

In der deutschen Filmindustrie sind diese Voraussetzungen in geringerem Mass erfüllt, als in der Presse oder im Funk. Dort fällt es niemanden ein, ins Blaue (oder besser: ins Braune) hinein zu publizieren und sich entweder nach dem sogenannten "untersten Niveau" zu richten (ohne es zu kennen), oder die historische Relativität der eigenen Position ausser acht zu lassen. Dabei könnten Wortfunk und Presse, dank der grösseren Rationalität des Wortes gegenüber dem Bild, mit solcher Unachtsamkeit weit weniger Schaden stiften als der Film vermag.

In seiner leider vergessenen Schrift "Hätte ich das Kino!" hat Carlo Mierendorff schon 1919 oder 20 den Film als Medium des sozialen Kampfes erfasst. Weil Mierendorff die sozialen Kenntnisse hatte, ohne die man nicht moralisieren soll, hätte aus seinem Film soetwas wie eine Gewissensinstanz werden können.

Was Theodor Kotulla so treffend die verlogene Gesellschaft genannt hat, ist die wahre Gesellschaft. Sie bietet viele Empfangsmöglichkeiten verschiedenster Art. Um sie zu erreichen, sollten unsere Filmkünstler sich ihrer eigenen Gefangenschaft in dieser Gesellschaft bewusst werden. Erst wenn sie sich daraus ein Gewissen machen, können sie im Ernst versuchen, es via Film zu übertragen. "Der Film" allein tuts nicht.

HOW ART IS TRUE ?

von Tom Milne. Veröffentlicht in "Sight and Sound", Herbst 1962. Auszugsweise übersetzt von Brian Wood und Hatto Kurtenbach. Wir danken dem Verlag für seine Genehmigung.

1957 sagte Truffaut in der französischen Zeitschrift "Arts" voraus, daß der Film von morgen eine "Tat der Liebe" sein würde. Heute ist diese Voraussage in einem doppelten Sinn zugetroffen. Zunächst einmal mehrten sich Filme des Genre:"Bob le Flambeur","ABout de Souffle", "L'Avventura","Lola" und"Jules et Jim", deren kreativer Antrieb das Vergnügen ist, das ihre Gestalter am Filmemachen haben; auch die Wirkung auf den Zuschauer geht von hier aus.
Selbst Filme wie "Marienbad", "Il Posto" und "Paris Nous Appertient" sind davon berührt, die Filme der italienischen Neo-Realisten hingegen nicht. Nicht, daß dieses Phänomen etwas ganz Neues wäre, nur mußte man früher lange suchen bevor man einen solchen Film fand wie "Boudu sauvé des Eaux" mit Renoirs Freude an der Fähigkeit der Kamera, die sich mit unendlicher Grazie und Freiheit bewegt.
Zum zweiten: aus der Freude am Filmemachen entsprang die Spontaneität und in ihrer Folge die Improvisation, die große Entdeckung des neuen Kinos, die rasch als Gott inthronisiert wurde.
Jeder bedient sich dieser Mittel; von Rouch's ethnographischen Abenteuern zu "Shadows", (in dem am Ende feierlich erklärt wird:"Der Film, den Sie soeben sahen, war eine Improvisation".), zu "The Connection", (der vorspiegelt eine Improvisation zu sein), zu "A Bout de Souffle",(der eine Improvisation war), zu dem bescheidenen kommerziellen Wagnis Clive Donner's "Some People" (der eine kurze Szene enthält, in der die Schauspieler verlegen Nichtigkeiten vor sich hin murmelnd, ihren Dialog erfinden, um dann mit sichtlicher Erleichterung in ihr Skript zurückzutauchen). All das auf der Suche nach jenen schwer erfaßbaren Größen: Wahrheit und Realität.
Die Geschichte des Kinos ist mit Versuchen durchsetzt, die Wirklichkeit in der einen oder anderen Weise festzuhalten: Feuillad's Armutsszenen in seiner "Vie tell qu'elle est"-serie, die massiven lebendigen Gesichter im russischen Film, Delluc's subjektive Untersuchungen des Geistes und der Erinnerung, Dziga-Vertov's "Kino-Auge" und Flaherty's Studien über primitive Menschen, die britische Dokumentarschule, die italienischen Neo-Realisten, um nur einige Versuche zu nennen. Aus unserer jetzigen Sicht gelang dies einigen

Regisseuren besser, so z.B. Stroheim und Renoir, die die Realität mit dem Auge des Künstlers umgestalteten; aber in den meisten Fällen wurden doch nur Halbwahrheiten erreicht, was sich sogar in Flaherty's objektiven Dokumentarfilmen zeigt. Heute transportiert Jean Rouch seine Kamera nach Afrika, aber nicht in der Absicht seine Ansicht von den Afrikanern wiederzugeben, wie seinerzeit Flaherty in dem Film"Nanook", sondern die Afrikaner so zu sehen, wie sie sich selbst sehen. Wo Flaherty Nanook beobachtete und registrierte, was er sah, beobachtet auch Rouch seine Afrikaner, aber er versucht, sie zu einer Selbstenthüllung zu provozieren. In "Moi, un Noir" läßt er seinen Protagonisten sich selbst darstellen, in der Annahme, dies sei r e a l, dies sei d e r Afrikaner: in seiner untergebenen Überlegenheit, aggressiven Passivität, seiner Absorption und Transformation des weißen Mannes. Rouch glaubt, die Darstellung seines Protagonisten entspreche eher dem Afrikaner, als das erwartete Bild eines armen, naiven, unterdrückten Schwarzen. Es mag sein, daß diese Darstellung in ihrer Wirklichkeit genauso illusorisch ist, wie die Nanooks, wenn er verwundert seiner ersten Grammophonplatte zuhört; aber immerhin ist es ein Schritt weiter auf der Suche.

Die Tendenz des modernen Kinos ist, die ganze Komplexität der menschlichen Natur aufzuspüren, menschliches Verhalten einer unbequemen Definition oder Codifikation zu unterziehen. Anstatt die Lage einer Frau zu zeigen, die z.B. ihr Kind tötete, und dann rückschreitend zur Erklärung ihre Geschichte zu bilden, postulieren Regisseure wie Antonioni und Bresson einen Charakter oder eine Situation, füllen den ganzen natürlichen Hintergrund, fügen Gefühl und Verhalten hinzu, um dann mit Zufriedenheit "so ist es" zu sagen.

Alle Anzeichen, die dem Zuschauer erklären könnten, warum die Frau ihr Kind tötete, und die Sympathie o d e r Antipathie hervorrufen, werden verschwiegen. Das bedeutet: der Regisseur muß wesentlich präziser in der Zeichnung seiner Charaktere sein; jede Nuance der Persönlichkeit, Gestik oder Erfahrung zählt, da dies allein für die Urteilsbildung des Zuschauers von Bedeutung ist. Eine falsche Geste oder Betonung, und die ganze Fassade bricht zusammen. Die Neo-Realisten arbeiten mit Laiendarstellern, da sie fürchteten, daß Schauspieler mit ihrer polierten Technik und Atelliererfahrung die behutsam gebaute Fassade der Alltagsrealität zerstören würden. Antonioni und Bresson hingegen setzen Schauspieler als Nicht-Schauspieler ein.

Wenn Antonioni Monica Vitti in "L'Avventura" und Jeanne Moreau in "La Notte" verwendet oder Bresson Maria Cassarès in "Les Dames de Bois de Boulogne" und Leterrier in "Un Condamné á Mort s'est échappe", verlangen sie von den Schauspielern nicht die Darstellung eines dramatischen Charakters, sondern sie verwenden sie bewußt wie Haken, um einen dramatischen Charakter daran aufzuhängen, wie Resonanzböden, deren physikalische Gegenwart es ihnen ermöglicht, lebendige Charaktere zu zeichnen. Anders bei Eisenstein: für ihn waren Schauspieler plastische Substanz, die, mit anderen Formen verknetet, eine Konzeption vervollständigten. Antonioni und Bresson wissen, was sie wollen, genau so gut wie Eisenstein. Sie unterjochen den Schauspieler unbarmherzig, jedoch kommt ihr Entwurf nur voll zum Leben, wenn er durch etwas, das aus dem Innern des Schauspielers kommt, vervollständigt wird: durch eine innerliche Realität, von der weder Schauspieler noch Regisseur wußten, daß sie vorhanden, bis sie extrahiert wurde.

In Amerika vor allem sieht man die Improvisation als das theoretische Ein und Alles der Filmkunst an. Filme wie "Shadows", "Pull my Daisy", "On the Bowery" und " The savage Eye" führten zu dieser Überzeugung. Dabei wird die Gefahr übersehen, die der Überbewertung der Improvisation innewohnt: daß allem Rauhen und Unpolierten automatisch mehr Wahrheit beigemessen wird als dem formulierten Kunstwerk. Schlampige baufällige Arbeit kann sich unter dem Deckmantel der Improvisation einschleichen. "Pull my Daisy" z.B. wurde tatsächlich improvisiert und sieht größtenteils aus, wie ein müde fotografiertes Gesellschaftsspiel aus einer halbintellektuellen Cocktailparty. Das Beste daran ist Jack Kerouac's Kommentar, den er ohne Vorbereitung, während er den Film zum erstenmal anschaute, formulierte. An vielen Stellen ist das Ergebnis komisch, oft sinnlos, manchmal penetrant. Der springende Punkt aber ist, daß der Kommentar zeitlich ein wenig vor die Bilder gelegt wurde, die seine Worte provoziert hatten. Streng genommen ist das künstlerische Verwendung einer Improvisation im Gegensatz zu einer einfachen Improvisation.

Neue Versuche in Amerika, in gleicher Linie weiter fortzuschreiten, brachten eine Wendung: die Abkehr von den in Massen hergestellten, glatten Filmen wie Wyler's "The loudest Whisper", der in all seinen technisch vorzüglichen Teilen bis zum letzten, exquisiten, tiefscharfen Tropfen von Leben geleert ist. Trotzdem ist es schade, daß die primitive Kameraarbeit, Tonaufnahme und Darstellung, die bedingt wurden durch schmale Bugets und inkompetente Filmmacher, in

einen positiven Wert und eine Mystik der Wirklichkeit umgewandelt werden.

Die Spontaneität ist es, die den Filmen Truffaut's und Godard's die überraschenden Wendungen gibt und den Zuschauer in Erstaunen versetzt. ("Nimmt ein Film eine bestimmte Richtung, so schneide ich ihn, und shhicke ihn in eine andere. Ich versuche Klischees, einflußreiche Charaktere und vorfabrizierte Endlösungen zu vermeiden".- Truffaut) Handlungen und Ideen, die hart an der Grenze des Klischees sind, vermag die Spontaneität zu verwandeln. "A Bout de Souffle" wurde z.B. nach einer kurzen Kriminalvorlage Truffaut's improvisiert. Belmondo und Jean Seberg erfanden ihr Spiel auf der Basis dieser vorlage; Godard fing die ganze Freiheit und unlogische Logik ihrer Erfindungen ein und stellte sie in einen Rahmen, in dem die Funktionen der Wörter und Aktionen keinen Sinn haben, sondern nur die Charaktere in ihrer differenzierten Komplexität. Innerhalb der Handlung scheint Belmondo der kalte, unbarmherzige, egozentrische Totschläger, der Schurke zu sein, die Struktur des Films jedoch macht unbemerkt Jean Seberg zur Schurkin. Es ist das Verdienst Godards dem vielgestaltigen Material in "ABout de Souffle" eine bestimmte Form gegeben zu haben. Das rasche, atemlose Staccato im ersten Drittel des Films, in dem nichts zu Ende geführt wird, drückt die Lebensweise Michel Poiccards aus: er lebt nur im Moment, im erregenden Augenblick gegenwärtiger Gefahr. Unerwartet geht der Film mit ineinander verschachtelten Szenen in das zweite Drittel des Films über: lange Gespräche mit Patricia scheinen für Michel der erste, wirkliche Kontakt zu einem anderen Menschen zu sein; die Zukunft erhält den Anschein, wertvoller zu werden als die Gegenwart. Der Schluß kehrt zurück zum hektischen Tempo des Anfangs. Michel's Tod ist ein Staccato mit Ausnahme des letzten Bildes. ein langer, starrer Blick in Patricias Augen, während sie, ohne zu verstehen, überlegt, was die letzte Anklage Michels zu bedeuten habe: "Tu es dégueulasse". ("Du bist widerlich" wurde in der deutschen Synchronisation mit "Du bist zum kotzen" übersetzt.)
In "A Bout de Souffle" verstärken Improvisation und Spontaneität die rauhe Wirklichkeit und es gelang Godard, alles zu einem Kunstwerk zu vereinigen. In "Une Femme est une Femme" hingegen werden nur eine Reihe isolierter Momente gegenübergestellt, die miteinander keine organische Verbindung eingehen, ein unvollkommener Film ist das Ergebnis.

Edgar Reitz:

D e f i n i t i o n e n

Entwicklung und Tendenz des Films in letzter Zeit haben gezeigt, daß eine Erneuerung der Filmtheorie notwendig ist. In der Diskussion um die neue Filmtheorie werden immer häufiger gewisse Begriffe angewendet, die zu definieren hier versucht werden soll. Eine Klärung scheint uns insbesonders deswegen wichtig, weil die deutsche Filmpresse mit diesen Begriffen seit Jahren sehr unsicher umgeht und auf diese Weise dazu beiträgt, das Gespräch über den Film in eine Sackgasse zu bringen. Zur Erneuerung der Filmtheorie beizutragen,ist eine Aufgabe, mit der sich Dozenten der Filmabteilung an der HfG beschäftigen werden. In der Auseinandersetzung mit der Ufa-Generation tauchen die hier definierten Begriffe gelegentlich auf. Trotz aller Bankrotterklärungen hat sich neuerdings diese Generation wieder besser im Bewusstsein der Bundesrepublik etablieren können und wir fühlen uns veranlasst, noch eine Weile Aufklärungsarbeit und Polemik zu treiben.

Kino der Zutaten	Kino der Autoren
Schnitt	Montage
Spielfilm	Analytischer Film
Lichtspieltheater	Kino

Kino der Zutaten

Kino der Zutaten bezeichnet eine Gestaltungs- und Produktionspraxis, die auf Meinungen der Gestalter und Produzenten über das Filmpublikum aufgebaut sind, die dringend revidiert werden müssen. Der Gesamtprozeß der Filmgestaltung wird dabei nach seinen äußeren Merkmalen zerlegt. Die Teile heissen:
Stoff, Drehbuch, Autor, Dialogautor, Ausstattung, Besetzung (Stars), Regisseur, Kameramann, Schnitt, Farbe, Format etc.
Die Theorie vom "Kino der Zutaten" verlangt, daß diese Einzelingredienzien eines Films nach den Erfordernissen des Marktes addiert und zu einem Film zusammengestellt werden. Ist ein so entstandener Film ein wirtschaftlicher Erfolg, werden die Elemente, die diesen Erfolg bedingt haben, bei weiteren Projekten bevorzugt. So kommt es dazu, daß der Wert von Stars, Regisseuren, Kameraleuten und technischen Verfahren weit über den Wert der Filme ansteigt, bei denen sie mitwirkten. Die Verantwortung für das Endresultat übernimmt bei

diesem Verfahren in erster Linie der Filmvertrieb (Verleih). Der Filmproduzent arbeitet in einer Art Lohnauftrag und ist Überbringer der Verleihforderungen an die filmtechnischen Chargen, zu denen auch die Gestaltungskräfte zählen. Zum Ausgleich des Produktionsrisikos werden Zutatenfilme oft in Staffeln von 8 - 12 Filmen im Jahr hergestellt.

Ist dieses Verfahren erfolgreich, so wächst die Macht der Vertriebsorganisationen und vergrößert die Abhängigkeit der Produzenten und Filmfachleute. Die Zugkraft der einzelnen Zutaten (Star, Regisseur etc.) wird im Außenverhältnis künstlich weiter aufgebaut, während ihre Selbständigkeit im Innenverhältnis abgebaut wird. So werden die Zutaten rasch verbraucht. Der Markt verlangt neue Zutaten, die rechtzeitig gefunden werden müssen. Aus diesem Mechanismus erklären sich die gelegentlichen Angebote an den Nachwuchs, der die "Chance" wahrnimmt und sich verbrauchen läßt.

Bei der Gleichartigkeit der Rezepte, nach denen Filme in dieser Praxis hergestellt werden, ermüdet das Publikum bald.

Kino der Autoren

Der Begriff stammt aus dem Französischen (Cinêma des auteurs). Er wird in Deutschland seit etwa zwei Jahren verwendet und wurde von der Oberhausener Gruppe als Programmpunkt bei der Gründung ihrer "Stiftung Junger Deutscher Film" übernommen. Auch das "Kino der Autoren" bezeichnet eine Produktions- und Gestaltungspraxis. Die Rolle des Produzenten und die des Filmautors wird verändert.

Das "Kino der Autoren" geht davon aus, daß Film ein Kunstmedium ist, das völlig gleichberechtigt neben den anderen Disziplinen, wie Musik, Architektur, Literatur besteht. Nach einer Definition von Hans Rolf Strobel ist das Filmemachen in dieser Praxis "eine andere Art zu schreiben". Zum besseren Verständnis muß erklärt werden, was ein Filmautor ist:
Er ist zunächst nicht mehr und nicht weniger als der "Urheber" eines Films in seiner Gesamtheit. Der Filmautor (Realisator) trägt die Verantwortung für den Film in allen seinen Teilen. Dies bedeutet, daß ernicht nur ein souveräner Beherrscher aller filmtechnischen Prozesse ist, sondern auch, daß sich seine Phantasie ursprünglich im Bereich des technischen Mediums bewegt. Anhänger der Theorie vom "Kino der Autoren" berufen sich gern auf einen Satz des russischen

Filmautors Pudowkin, der schrieb, die Filmkunst könne nur auf der Basis ihrer eigenen Methoden entstehen. Zur Theorie vom "Kino der Autoren" gehört die Feststellung, daß jedes Kommunikationsmittel ein Filter ist, das bestimmte Inhalte (Informationen)blockiert und andere bevorzugt durchläßt und die Behauptung, daß Film ein besonders geeignetes Transportmittel für Gedanken und Formen ist, die für die heutigen Zeitumstände bestimmend geworden sind.

Die Frage des "Originalstoffes" wird beim "Kino der Autoren" neu beantwortet. Die Identifikation des Filmautors mit seinem Stoff geht meistens so weit, daß von einer autobiografischen Tendenz gesprochen werden kann. Es handelt sich eigentlich immer um "Originalstoffe", die den Filmen zugrunde liegen. Wird eine literarische Vorlage verwendet(was bei den jungen Franzosen häufig der Fall ist), so ist der Film nicht eine "Verfilmung" des Stoffes im Sinne des Kinos der Zutaten, sondern eine mit den Mitteln des Films neu vorgenommene - aus der Überzeugung des Filmschöpfers angeregte - Auseinandersetzung mit einem Thema.

Dieses Thema findet dann - in der Form des Kommunikationsmittels Film - eine andere Deutung, hat andere Informationen. (Beispiel: ZAZIE von Louis Malle und ZAZIE von Raymond Queneau. Film und Roman sind in diesem Falle zwei völlig voneinander unabhängige autonome Werke, die das Thema und einige äußere Handlungsverläufe gemeinsam haben. Dies läßt sich am ehesten mit einer Komposition vergleichen, in der Themen anderer Kompositionen verarbeitet wurden(Bach).

In der Regel zeichnet eine Person als Filmautor. Arbeitet ein Autorenteam zusammen, so werden die Kompetenzen der einzelnen Mitglieder des Teams nicht scharf voneinander getrennt. Alle sind Beherrscher des Gesamtmediums Film und sehen in der Kooperation vor allem Möglichkeiten zur Objektivierung der Probleme : im Gespräch und bei dem sehr komplizierten Produktionsprozess, der oft von einzelnen Personen nicht in allen Teilen gesteuert werden kann. Derartige Teams können sich bilden aus Personen, die ihre Hauptinteressen in den Gebieten: Kamera, Regie, Filmtheorie (und Literatur) haben.

Alle Personen, die beim Kino der Autoren außerhalb der Autoren-Verantwortung mitwirken, tragen rein dienende, technische Funktionen. (Darsteller, Literaten, Kameramänner, Tonmeister, Cutterinnen, Beleuchter, Assistenten, Aufnahmeleiter, Requisiteure, Architekten etc!).

Die Praxis des "Kinos der Autoren" wird in Deutschland zur Zeit nicht überall verstanden. Die Filmpresse deutet sie in dem Sinne, daß die Schriftsteller ("Autoren") hier den Film maßgebend gestalten, indem sie ihre Romanstoffe dazuliefern. Auch im Bereich der urheberrechtlichen Regelung hat das "Kino der Autoren" noch keinen Platz gefunden.

Die Rolle des Produzenten ist beim "Kino der Autoren" mit der des Verlegers zu vergleichen. Er finanziert und organisiert die Herstellung und den Vertrieb des Films eines bestimmten Autors. Er verzichtet darauf, seine Autoren zu beeinflussen oder ihnen seine Absichten aufzuzwingen. Das Abkommen zwischen Produzent und Filmautor enthält lediglich eine Regelung über die Einhaltung einer Kalkulation, die gemeinsam mit dem Autor erstellt wurde. Die Leistung des Produzenten besteht vor allem in der Wahl der Autoren, die er in seiner Produktion beschäftigt. (vgl. Verlagswesen) In der Steuerpraxis besteht der Unterschied zwischen dem "Kino der Autoren" und dem "Kino der Zutaten" darin, daß der Filmautor hier sein Einkommen selbst versteuert, während der Filmregisseur dort lohnsteuerpflichtig ist.
Es gibt keinen Einfluß der Vertriebsorganisationen (Verleih) auf die Arbeit des Filmautors.
Im Titelvorspann der Filme vom"Kino der Autoren" findet sich immer häufiger die Angabe "Ein Film von ..."

Schnitt

Schnitt ist der rein technische Vorgang der Filmverarbeitung im Schneideraum. Der Cutter oder die Cutterin sorgen mit ihren Assistenten für den Ablauf der Arbeiten, die im Bereich des Filmschnittes vorkommen. Zum Schnitt gehören neben den Manipulationen am Schneidetisch die Arbeiten: Sortieren, Ordnen, Kleben, Schleifenmachen, checken, Töne anlegen, synchron schneiden, kontinuierliche Bewegungsabläufe im Bild schneiden, Verhandlungen mit den Kopierwerken, Trickstudios, Betreuung des Negativschnittes und der Kopieanfertigung.

Versteht eine Cutterin gelegentlich mehr von Filmgestaltung als ihr Regisseur, so übernimmt sie oft auch die Verantwortung für die Montage. Sie beeinflußt den Film mit ihren Geschmacksurteilen und bringt Schnitte an, die den Film flüßiger und rhythmischer machen.

Viele Filme sind nur geschnitten - nicht montiert.

Montage

Der Begriff der Montage wurde in der Zeit des russischen Revolutions-Films sehr häufig verwandt. Er wird zur Unterscheidung vom Begriff "Schnitt" beibehalten - hat aber einen Bedeutungswandel durchgemacht.

Während die Montage in den 20-er Jahren das für den Film bestimmende Prinzip war, zählt sie heute zu den drei wichtigsten Gestaltungselementen, aus denen ein Film entsteht.
Der Prozess der Montage findet nicht gleichzeitig mit dem Schnitt statt. Ein Film wird bereits bei der Planung im Drehbuch, aber auch bei den Dreharbeiten und schliesslich im Schneideraum montiert. Montage ist eines der filmspezifischen Mittel, die dem Filmgestalter zur Verfügung stehen. Das Prinzip der Montage gibt es auch in Literatur, Musik und Malerei. Es bezeichnet die Zeitordnung, die gleichzeitige und zeitlich verschiedene Ereignisse bei der Gestaltung erfahren. Montage gibt es also ebenso innerhalb einzelner Einstellungen als auch bei der Aufeinanderfolge von Einstellungen und Sequenzen.

Spielfilm

"Spielfilm" ist die Handelsbezeichnung für einen bestimmten Filmtyp. Der "Spielfilm" erfüllt folgende Bedingungen:

Seine Länge beträgt ca. 2.000 m (ca. 100 Minuten Spieldauer). Er ist abendfüllend. (Es gibt auch den sogenannten "Kurzspielfilm". Dieser hat verschiedene Längen und ist eine Ausnahme.) Der Spielfilm besteht aus einer "Handlung", die Anfang und Ende hat. Diese Handlung wird durch Darsteller (Schauspieler, Laien, Nachwuchsdarsteller oder Stars) gespielt. Das Spiel findet in Dekorationen innerhalb des Ateliers oder im Freien statt. Es wird mittels Filmkameras registriert und auf Film gebannt. Der Regisseur sorgt dafür, daß sich die Darsteller richtig bewegen, daß die Cutterin beim Schnitt keine Schwierigkeiten hat, daß besonders ausdrucksvolle Szenen mit dem Mittel der Großaufnahme genügend gewürdigt werden.

Spielfilme gibt es in verschiedenen Formaten und Verfahren:
Schwarzweiß, Normalfilm, Breitwand, CineScope, Farbe und Cinerama.

Auch Todd A-O - Verfahren. (Leinwandgröße ca. 20 - 30 Meter.) Der Preis eines Spielfilms ist von dem Aufwand abhängig, den man dem Publikum vorführen will. Stars sind oft teuer, auch gibt es teure Regisseure, Dekorationen, Gewänder und Requisiten.

Analytischer Film

Der neue Gattungsbegriff "Analytischer Film" entstand in der Praxis des"Kinos der Autoren". Der Begriff findet sich auch in neueren filmgeschichtlichen Werken nicht.
Paul Rotha teilte die Filmgeschichte nach Spielfilmen, Dokumentarfilmen und Experimentalfilmen ein. Diese drei Grundgattungen des Films werden nach Stil und Verwendung der Kamera aufgestellt:

1. Individualisierend, assoziierend und konstruierend zur Aufzeichnung von literarischen Grundvorstellungen mit Hilfe der Filmkamera. Die literarischen Ideen werden dabei mit Hilfe von Schauspielern oder Arrangements der Motive in Aktionen umgewandelt, die dann mit der Kamera registriert werden können (siehe auch "Spielfilm").

2. Registrierend, generalisierend zur Herstellung von sogenannten Dokumentarfilmen. Diese Filme sind durch die Absicht gekennzeichnet, mit der Kamera unwiederholbare oder nicht inszenierte Abläufe festzuhalten und zur Diskussion zu stellen.

3. Kombinierend, experimentierend, rhythmisierend für den kinetischen Film, der auf dem mechanischen Prinzip der Filmkamera aufbaut und die Gesetzmäßigkeiten der Maschinerie als Phantasiegrundlage benutzt.

Aus der Überlegung, daß Filme dieser drei Grundgattungen einzelnen Stilvorstellungen verhaftet sind, kam man zur Formulierung eines Gattungsbegriffes, der k e i n e Stilform bezeichnet: des analytischen Films. Die Abschaffung der Stile oder ihrer Einordnung in die vielen zweckdienlichen Mittel und Methoden des Films ist eine Forderung, die vom "Kino der Autoren" aufgestellt wurde. Die Filmkritik verstand diese Forderung nicht, da sie am Spielfilm geschult war. Neben den drei Grundkategorien, die wir in der bisherigen Filmgeschichte beobachtet haben, bildet sich nämlich allmählich

die Vorstellung eines neuen Filmtyps heran. Dieser steht völlig außerhalb der üblichen Kategorien. Er verwendet die technischen, stilistischen und methodischen Möglichkeiten aller bisher bekannten Filmgattungen,um ein Ziel zu erreichen, das mit dem Wort "Analyse" grob umschrieben ist. Der Gedanke basiert auf der Überlegung, daß die Anwendung einer filmtechnischen Methode ein Analysebestandteil ist und zu einer Teilanalyse des Objekts führt, das von der Filmkamera betrachtet wird.
Diese Methode erfordert eine hochentwickelte Sensibilität des Filmautors, der die Analyseresultate vorhersehen oder nachträglich erkennen muß.
Beispiele für analytische Vorgänge im Film:
Zerlegung
Veränderung
Unkenntlichmachen
Sichtbarmachen
Bewußtmachen
Freiheit gegenüber dem Objekt gewinnen und schaffen
Verfügbarmachen

Nach Adorno waren die meisten bisher bekannten Filme nichts anderes als "Propaganda für die bestehende Welt", an der nichts geändert werden darf. Der analytische Film ist weder Propaganda für die bestehende, bekannte, noch für eine nichtbestehende "heile Welt". Sein Engagement will nicht die Veränderung der bestehenden oder die Beseitigung einer unheilen Welt. Er zerlegt vielmehr die bestehende Welt in ihre Elemente, mit denen die Phantasie erst dann wieder etwas anfangen kann, wenn sie aus dem Zwang der Verhältnisse und Klischeevorstellungen gelöst werden.

Eine Untersuchung der Filmgeschichte nach Vorläufern des analytischen Films bringt nur wenige Beispiele hervor. Der Experimentalfilm der 2o-er Jahre, der zwar in erster Linie ein kinetischer Stilfilm war, enthält allerdings bereits eine Reihe von analytischen Merkmalen. (Beispiele: "Un chien andalou" von Bunuel und Salvador Dali, "Spuk am Vormittag" von Hans Richter, "Entracte" von René Clair). Auch die Filme von Buster Keaton ("Der General", "Der Navigator") und "Greed" von Strohheim sowie Filme aus den 3o-er Jahren, wie "La règle du jeu" von Jean Renoir zeigen in ihrer ganzen Behandlung einzelner Sequenzen bereits die Tendenz zum analytischen Film. Der analytische Film arbeitet nicht mit abstrakten Filminhalten.

Er ist im äußeren Erscheinungsbild durch einen überhöhten Realismus gekennzeichnet, bei dem die Intensität auffällt, mit der die Objekte durch die Kamera angeschaut werden.

Lichtspieltheater

Nach der Erfindung der Cinematografie kam die Zeit des Staunens über die lebenden Bilder auf der Leinwand. Der technischen Neuheit folgte die Erfindung der Filmkunst. Lichtspieltheater wurden gebaut, die in ihrem äußeren Erscheinungsbild "Kunsttempel" waren, die nach dem Vorbild des Theaters gebaut wurden. Da die Filme selbst in ihrer Gestaltung nichts anderes waren, als ein illusionärer Ersatz für die nichtvorhandene Bühne, bot sich der Begriff Lichtspieltheater für solche Räume an und bürgerte sich ein. Die Aufführungszeiten der Filme entsprechen, insbesondere in deutschen Lichtspieltheatern, den Gewohnheiten des echten Theaters. Die Situation des Theaters ist dadurch gekennzeichnet, daß das Spiel auf der Bühne von lebenden Schauspielern dargestellt wird. Schauspieler und Publikum treffen sich aufgrund einer Verabredung oder gemäß einer Konvention in einem bestimmten Augenblick. Die Absicht beider Gruppen muß synchronisiert sein. Obwohl Film eine technische Aufzeichnung ist, die in jedem beliebigen Augenblick reproduziert werden kann, was also bedeutet, daß das Publikum auch in jedem beliebigen Augenblick eintreffen könnte, hat man es bei der Organisation der Lichtspieltheater vorgezogen, den Weihecharakter des Theaters nachzuahmen. Der Handelsartikel Spielfilm entspricht in seinen Gestaltungsgrundlagen den Erfordernissen des Lichtspieltheaters (auch Filmtheater genannt).

Sobald Überlegungen über optimale Filmvorführungsräume im Bereich der Architektur aufkamen und sobald Theorien wie die vom "Kino der Autoren" und vom analytischen Film entstanden, mußte der Begriff des Lichtspieltheaters abgegrenzt und für eine bestimmte Aufführungs-praxis reserviert werden.

Kino

Das Wort Kino bezeichnet sowohl eine bestimmte architektonische Lösung des Filmaufführungsraumes, als auch eine neue Filmgestaltungstheorie, die Filme fordert, die von ihrer Konzeption her der neuen Raum- und Publikumsbedingung adäquat sind. Junge Architekten, die die Umwelt beobachten und sich fragen, welche Räume heute am wenigsten den Anforderungen entsprechen, für die sie eingerichtet wurden, stoßen auf das Kino und machen utopische Pläne über neue Räume für Filmvorführungen (sphärisches Kino von Herbert Ohl). Der Konflikt, der im kommerziellen Bereich zur Zeit zwischen Film und Fernsehen besteht, ist ein temporäres Problem und es ist bereits deutlich abzusehen, wann sich die verschiedenen kommunikationstechnischen Medien in vollendeter Weise miteinander kombinieren lassen und wann die Alternative Film oder Fernsehen verschwinden wird, um einer Form Platz zu machen, die auf der Basis aller technischen Kommunikationsmedien entsteht. Das neue Kino, im architektonischen Sinne, rechnet bereits mit einer solchen Integration technischer Möglichkeiten. Das Kino ist im Sinne der Filmgestaltung ein Ort, an dem sich das Bild einer zukünftigen Kunstgattung formt, die von allen diesen Verbreitungsrechniken profitiert. Walter Benjamin hat in seinem Aufsatz über die Reproduzierbarkeit der Kunst bereits die Entwicklung zu einer allgemeinen kommunikationstechnischen Kunstform vorausgesehen.

Die Aufführung findet im neuen Kinoraum pausenlos statt, wie es in Frankreich und Italien in Lichtspieltheatern bereits geschieht. Ein Film, der dieser Situation von der Gestaltung her entspricht, ist selbstverständlich nicht mehr "dramaturgisch". Er hat eher eine vertikale als eine horizontale Gliederung. Die Vorstellung von der chronologischen Verknüpfung der Ereignisse ist ohnehin eine Illusion, mit der die wichtigsten Vorgänge des heutigen Lebens nicht mehr erfaßt werden könne. Es geht im Kino auch um das Problem einer Befreiung von Grenzvorstellungen, von der Chronologie der Richtungen, Zeiten und Dimensionen. Der Abbau der Hierarchien, der im gesellschaftlichen Zusammenhang längst im Gange ist, wird sich auch in der Kinogestaltung spiegeln und das Augenmerk wird sich auf ein neues, äußerst interessantes Kontinuum der Gleichzeitigkeiten von Ereignissen richten.

Bernhard Dörries:

Folgen einer Verschiebung der Aufmerksamkeitsrichtung

Polemik

Betritt der Zeitgenosse ein Lichtspieltheater, so ist er es gewohnt, seine eigenen Probleme, seine Weltanschauung und seine Sehweise an der Garderobe abzugeben. Er tritt ein in die durchklimatisierte Scheinwelt der kleinen Bistros, der Bars, Antiquitätenläden und Herrensitze, der Arbeitersiedlungen und der unermesslichen Prairie. Dort zulande auftauchende Zwistigkeiten werden gewöhnlich gegen Schluss des Filmes beigelegt, Probleme finden in der Regel ihre angemessene Lösung, die eher eine Auflösung bedeutet, da sie den Betrachter ausschliesst. Dieser wird zwar zu weitgehender Identifikation mit den Exponenten der Handlung veranlasst, aber das nur, um nach dem Wort 'Ende' umsomehr sich selbst überlassen zu bleiben. Was resultiert, ist ein Mensch, der isoliert und ernüchtert in eine Gesellschaft zurückkehrt, die aus dem Kreis gleich ihm Betrogener heterogen zusammenschiesst und ihn nicht wahrnimmt, da ihr Blick starr auf die im Alltag realisierbaren Inhalte des Lichtspiels gerichtet ist - reproduzierbare Kunstfiguren als Bardot. Gezüchtet wird ein schizophrener Betrachtertyp, der gelernt hat, die Welt des Lichtspiels als eine autarke, in der Sterilität der Studios und Klatschspalten dahindämmernde fata morgana zu betrachten. So memoriert er beim Verlassen des Filmpalastes wohlbekannte Gebetsformeln: FILM IST EIN MASSENMEDIUM ! FILM IST UNTERHALTUNG ! - GUTER FILM IST GUTE UNTERHALTUNG ! KEINE EXPERIMENTE !
Weit da draussen, vor den Toren der von Kritikern bewachten, mit dem Wall der Illustrierten und Preisverleihungsgremien befestigten Filmstädte dehnt es sich aus, das unendliche, unbekannte Land - terra incognita.

Robbe - Grillet

In der Juli Nummer 1956 der Nouvelle Revue Francaise erschien unter dem Titel "Ein neuer Weg für den Roman" ein Aufsatz von Alain Robbe - Grillet. Darin wird behauptet, die Form sei festgefahren in ihrer Tradition, in der sakrosanten psychologischen Analyse. Das alte Schema vermöge längst nichts Schöpferisches mehr in sich aufzunehmen. Der Erzähler, der ein heutiges Lebensgefühl gestalten wolle, müsse eine neue Sprache finden, eine Störung in das alteingeschliffene Getriebe bringen, Gewohnheiten stürzen, und den Leser zu einer Konfrontation mit sich selbst zwingen, zu einer Überprüfung der seit langem bezogenen Stellungen. Der Autor meint, dass wir alle keine "freien Augen" haben, um die Dinge in ihrem wirklichen Dasein zu erfassen, sondern stets versuchen, sie nach ihrer Bedeutung zu befragen, ihnen moralische, psychologische, metaphysische Kategorien umzuhängen und ihnen so ein vertrautes und beruhigendes Aussehen zu verleihen. Falls aber doch etwas sich diesen Kategorien entziehen sollte, käme uns schliesslich der billige Sammelbegriff des Absurden zu Hilfe und alles sei wieder in Ordnung. Erst allmählich beginne unsere Zeit die Unmöglichkeit einzusehen, in hergebrachten Begriffen die Ereignisse zu erfassen.

Polemik

Völlig unbeeindruckt von diesen - beliebig vermehrbaren Erkenntnissen werden überall weiterhin illusionistische, die alte Weltauffassung als unangefochten hinstellende Spielfilme gebastelt. Jeder dieser Filme hat seine eigene "sogenannte Spielhandlung". Die Träger der Handlung sind dem Reservoir der Stars entnommene Darsteller, die sich gegen Entgelt bereit finden, heute Axel Munthe und morgen Kennedy darzustellen. Der Stoff, nach den Regeln einer veralteten Dramaturgie durchrhythmisiert und mit "Spannungsmomenten" versehen, entstammt entweder direkt oder auf geläufigen Umwegen der Literatur. Idee, Buch und Regie sind nicht in einer Hand. Eine Reform wird nicht erhofft durch eine andersartige Auffassung von der Welt, durch einen neuen Gestaltertyp, der als Gesamtautor s e i n e n Film dreht, nach eigenem Buch - eine Reform wird erhofft durch "Neue Stoffe", - "heisse Eisen", - "neue Wellen", etc. Ein Stoff, der bereits danach

ausgesucht wird, inwieweit er bei einem fiktiven 'Publikum' an - kommt, inwieweit er den durch hunderte ähnlicher Filme geprägten Klischeevorstellungen von Realität, von Realismus entspricht, ein derartiger Stoff kann im höchsten Falle gut gebastelt, unterhaltend oder spannend sein - ein irgendwie gearteter Aufschluss über die uns umgebenden, filmisch unformulierten Realitäten ist nicht zu erwarten. So erklärt sich zwanglos der unaufhaltsame Niveauschwund, das völlige Vergessen filmischer Grundgesetze, etwa aus dem Bereich der Montagetechnik, - die Blindheit für - durch andere Kunstmittel längst erschlossene - Wirklichkeitsbereiche.

Was wirklich vorhanden ist

In den letzten dreissig Jahren beschränkte sich die Kamera in den meisten Fällen darauf, das Spiel irgendwelcher Schauspieler, die ihre Rollen gelernt hatten, zu registrieren. Film war ein Aufzeichnungsmittel für filmfremde Inhalte, die eigentlichen Möglichkeiten der Filmtechnik wurden nicht im entferntesten ausgenützt, gerieten in Vergessenheit. Es ist nun an der Zeit, die durch das Theather - und in seinem Gefolge das Lichtspiel - vorgebahnten Wege zu ver - lassen. Aber wer ist dazu in der Lage ? Die durch einen missverstandenen Sozialismus irregeführten Kritiker ? Die jungen und alten Altmeister des Lichtspiels ? -; Ich setze Fragezeichen auch hinter die Berühmtheiten - De Sica , Rossellini, Visconti, Hitchcock, Karel Reisz, Staudte, Käutner, Alain Resnais --. Würde Renais einen Film über den Schatten jenes Mannes drehen, der in Hiroshima verbrannte? Könnte man sich vorstellen, dass sich Käutner mit dem Problem der analytischen Erzählweise filmisch auseinandersetzt? würde Hitchcock einen utopischen Film drehen ? Diese und andere Regisseure sind es zufrieden, einen Stoff zu verfilmen. Der Ausdruck 'Verfilmung' ist in diesem Zusammenhang verräterisch. Kandinsky ging um das Jahr 1910 als erster von der objektgebundenen, naturalistischen Malweise ab - heute ist die abstrakte Malerei als führend anerkannt; das Lichtspiel, zu welchem der Film entartete, steht zur Zeit im Jahre 1909 - wo ist der Kandinsky des Films - der Mann, der den Mut hat, die Kamera direkt, ohne Umweg über eine irgendwie geartete Andlung, auf das uns umgebende zu richten --, (also auf Meeresküsten, Hausmauern, Sprünge im Pflaster, Stuhlbeine, Schiffsuntergänge

Menschenmassen, Erdbeben) Ich will nicht etwa einen neuen Dokumentarismus predigen, es handelt sich darum, erste Aufzeichnungen in filmischer Form zu liefern über die uns umgebende Wirklichkeit. Menschenmassen, zum Beispiel, müssen nicht aus der Sicht des Lichtspiels gesehen werden - diese Sicht muss - da sie den Inhalt mit vergangenen sozialen oder philosophischen Bedeutungen verknüpft - falsch sein, falsch und überholt ; es ist von den Gestaltern des neuen Kinos zu verlangen, dass sie uns etwas Neues über Menschenmassen sagen, sie anders sehen, in völlig andere Zusammenhänge bringen, so als sähen sie dieses Phänomen zum ersten Mal.

Dingwelt

Es gibt ein Gedicht von Jaques Prevert, in welchem, beginnend mit der Zeile : 'Die Tür, die jemand öffenete, die Tür, die jemand schloss' nur Dinge als Spiegel der Handlung genannt werden : ein Stuhl, ein Tisch, eine Tür, ein Weg, ein Wald, ein Hospital. Der Mensch selbst bleibt anonym. Die gewohnte Richtung der Aufmerksamkeit wird verlassen; in der Grossaufnahme erscheint - etwa bei Vertretern des nouvaau Roman - nicht mehr das menschliche Gesicht, sondern die Kante eines Stuhls, der Operationstisch eines Hospitals. Auf den Film angewandt bedeutet das eine Verrückung der Kamera und damit der Perspektive um ein weniges. Der Blick der Optik gleitet von der gewohnten, seit dreissig Jahren vorherrschenden Szenerie ab und sieht etwas Unbekanntes, Unformuliertes. Im Herkömmlichen, auch noch weit in die Nouvelle vague hineinreichenden Lichtspiele wurde etwa ein Mord fast stets aus der Perspektive der Beteiligten verfolgt - der Sicht des Mörders, des Opfers, des Passanten, des Polizisten ; möglich erscheint aber auch die Vermutung, die blosse Registrierung (in der 'Geschichte der Nana S.'), die Nachforschung nach Jahren ('Citizen kane') und sogar die Auslassung, Aussparung der Tat selbst (bei Robbe-Grillet und Vesely) Die Sicht auf den Vorgang wird aus den Fesseln der Moral, der Ethik, der Konvention befreit - er wird nicht mehr nur im Hinblick auf Spannung oder die Bestrafung des Täters gesehen - an die Stelle des gesellschaftlich fundierten Engagements tritt die persönliche, freie Gestaltung. Die Gegensatzpaare der alten Dramaturgie : Schuld -Sühne; Liebe - Hass; Anfang - Ende ; beginnen an den Rändern zu verschwimmen. Wir

sind im Begriffe - im Gefolge von Wissenschaft und Technik - Oberflächen und Zeiträume neu zu vermessen und finden auch den Menschen nicht mehr dort, wo ihn Marx, Staudte und Visconti verliessen : nicht mehr in der Wohnküche, im Slum oder auf dem Herrensitz, eine neue Philosophie, eine fortschrittliche Literatur haben damit begonnen, die Erde und den Menschen neu zu entdecken. Alte, scheinbar für viele Jahrtausende gültige Erkenntnisse infrage zu stellen: ist der Mensch der Herr der Erde? Sind die Bäume ohne Verstand? ist alles, was geschieht rational erklärbar ? - ist der Mensch ein Massenwesen? .....

Erste Forschungen

Streifen wir die Fesseln ab, welche den Spielfilm beengten, stellen wir die Gültigkeit vom Theater übernommener Gesetze in Frage, verneinen wir die unbedingte Notwendigkeit einer sogenannten 'Handlung', behaupten wir, dass ein dem Bereich des neuen Kino zugehöriger Film kein 'Ende' und keinen 'Anfang haben muss, dass er aus einem Continuum von Inhalten, die ohne logische Konsequenz aneinandergereiht sind, bestehen kann, so erhebt sich die Frage nach derartigen Inhalten. Die Skala ist gross - zum Beispiel könnte es sich handeln um Vermutungen, Ahnungen, Registrierungen, Pausen, Wartezustände, Verführungen, Ermordungen, Gespräche, Anfänge, Vergeblichkeiten, Augenblicke, Jahreszeiten --. Aus der technischen Filmografie, aus dem Bereich des sogenannten Experimentalfilms, aus der Literatur, der bildenden Kunst und Musik übernommene und weiterentwickelte Vorgehensweisen führen im Verein mit der persönlichen Intuition unverbrauchter Gestalter, die als Gesamtautoren des jeweiligen Filmes zu brtrachten sind, zu Filmen, auf die die Kriterien der Theorie vom neuen Kino anwendbar sind. Schon haben sich junge Regisseure zusammengeschlossen, die ihre geplanten langen und kurzen Filme unter das Prima der neuen Theorie stellen wollen - und in bereits gedrehten Filmen finden wir manche der Forderungen bereits ansatzweise verwirklicht. So vor allem in 'Geschichte der Nana S.' von Goddard" 'L'eclipse' von Antonioni; 'L'aventura' von Antonioni; 'Zazie' von Malle ; 'Schiessen sie auf den Pianisten' von Truffaut. Bereits in den dreissiger Jahren gab es verstreute, damals verkannte Einzelgänger - so Renoir mit 'La regle du jeu' oder Carne mit 'Drole de drame' und noch früher 'Entracte' von

René Clair und 'Vormittagsspuk' von Richter, um nur einige zu nennen.

Unbekannte Hintergründe

Bei der Betrachtung der genannten Beispiele stellen wir fest, dass es sich in keinem Fall um Verfilmungen, um Filme aus der Literatur handelt. Der alleinige Autor ist der Gestalter, der natürlich, wie etwa Goddard von der Literatur herkommen kann. Sichtbar wird ein Gestaltertyp, der souverän alle zur Verfügung stehenden Mittel beherrscht. Eine Analyse der neuesten Beispiele zeigt auch den bewussten Verzicht auf eine herkömmliche Spielhandlung. Registrierte, unakzentuierte Abläufe herrschen vor, ein Geschehen, das mit den Mitteln präziser, oft statisch beobachtender Vieldeutigkeit und Flächigkeit, mit variierten Wiederholungen und skandierten Pausen aufgezeichnet wird und dem Transport von Inhalten dient, die häufig eher dem Bereich der Philosophie, der Wissenschft, der Magie angehören und von blossen Unterhaltungswerten befreit sind. 'Die Geschichte der Nana S.' etwa ist das genaue Porträt eines Mädchens. Die Elemente seines Soseins werden flächig, ohne Einzelbetonung vor dem BEtrachter aufgereiht, unter VErzicht auf logische, motivierte Konsequenzen, unter Verzicht auf Spannungselemente, für die ein Regisseur des überkommenen Typs dankbar gewesen wäre. Nur die Person selbst ist gemeint, nicht unbedingt ihr Agieren, ihr durch Moral, Religion und Gesellschaft determiniertes Schicksal. Die Verschiebung der Aufmerksamkeitsrichtung im Film führt zwanglos zu neuen Trägern von Inhalten, die bei ihrer Erforschung vor unbekannte Landschaften und Hintergründe führen - in der 'Nana S.' ist diese Landschaft das menschliche Gesicht, das ohne die Hilfsmittel des Mienenspiels abgetastet und erkundet wird - der Blick trifft hinter den Augen, hinter der Fläche des Kopfes auf etwas, was gleichwohl unformuliert, Ereignis wird. Kein Fühlender verlässt den Film, ohne eine Veränderung seines Bewusstseins erfahren zu haben. Derartige Wirkungen auf den Beschauer sind dem neuen Kino immanent. Der Betrachtende wird viel direkter, unmittelbarer angesprochen - er muss sich stellen, muss reagieren - kann sich nicht mehr bequem in den Sessel zurücklehnen, bereit, sich nur unterhalten zu lassen. Nun betritt den Kinoraum derjenige, der Aufschluss der Erkenntnis verlangt -; Das Unterhaltungsbedürfnis der Bürger wird natürlich weiterhin

befriedigt - im mit 'Spielfilmen' herkömmlicher Manier beschickten Filmpalast. Die Idee vom neuen Kino ist also nicht diktatorisch - sie zielt auf eine Auslese, eine Auswahl. Hier wird der selbst denkende Betrachter bevorzugt, dem von Klischeevorstellungen befreiten Gestaltertyp des neuen Kino entspricht der von Klischeeerwartungen befreite Betrachter.

Neue Inhalte

In einem geplanten Film von Herbert Vesely gibt es das Erwachen eines Mädchens aus seinen Bruchstücken, die ohne Erinnerung sind, ohne Vergangenheit, ohne den Bedeutungsgehalt, den Erziehung und Umwelt setzen - eine Geburt, symptomatisch für die Auffassung vom Menschen, wie sie auch in Filmen wie 'Laventura' und 'Nana S.' anzutreffen ist. Die Ereignisse, die diesen, weder von der Familie, noch von der Gesellschaft determinierten, Menschen betreffen, liegen auf der Fläche oder auf parallel geführten Ebenen, ohne direkte Dramaturgische Bezüge, unverbunden, ohne zwingende Motive, die unreflektierte, ahistorische, a-soziale Anschauung herrscht vor - auch der Mensch wird wieder unbekannt, im Grunde nicht fassbar, rätselhaft. So kommt es zur Behandlung von Inhalten, die stark chiffriert, verfremdet, ohne Anfang und Ende vorübergleiten. In 'L'aventura' suchen Personen auf einer felsigen Insel nach einem Mädchen, das aber niemals gefunden wird - eine Lösung wird nicht angeboten. Am Ende ist die Person der Verschollenen unbekannter als am Beginn des Films, auch das logische Fortschreiten einer 'Handlung', die Entwicklung durchgezeichneter 'Charaktere' finden nicht statt. Auf der Beobachtungsebene findet sich ein Nebeneinander von Abläufen. Es gibt Wegmarkierungen, Fußspuren aber keine Sicherheit. So bedeutet jeder, dem Bereich des neuen Kino angehörende Film ein Wagnis, eine Art von Expedition. Das Ergebnis ist ein Forschungsbericht. Es liegt an uns, ob wir als Betrachter und als Gestalter unsere Welt neu erkunden wollen, oder ob wir mit den alten, ausgefahrenen Landstrassen zufrieden sind, die uns in die Einöde der überlebten Gesellschaftsformen und Weltanschauungen führen.

Ich bin ein Faulenzer

Ein Interview mit dem französischen Regisseur Jean-Luc Godard (A bout de souffle, Une femme est une femme, Vivre sa vie)

Übersetzung aus der Zeitung "ARTS" (L'hebdomadaire de l'intelligence Française) vom 28. November 1962

P.: Jean-Luc Godard, man spricht von einer Krise im Kino, speziell in der "Neuen Welle". Sie drehen dessen ungeachtet weiter.

J-L G.: Ich werde mit Pasolini, Rosselini jr. und Ugo Gregoretti (von dem man in Cannes einen ausgezeichneten Film "Les nouveaux anges" gesehen hat) einen Episodenfilm drehen. Zudem bereite ich ein Stück von Benjamino Joppolo, ausgearbeitet von Michel de Ré, "Les carabiniers", vor.

P.: Wie sieht ihre Episode aus?

J-L G.: Sie hat mit Science Fiction zu tun. Mein Hauptdarsteller schlief im Rausch ein und beim Erwachen funktioniert sein Denksystem nicht mehr normal. Als Folge davon glaubt er, eine Riesenatombombe sei über Paris explodiert. Aber so genau weiß ich das noch nicht. Die Episode ist noch nicht zu Ende geschrieben.

P.: Bleiben sie ihren Methoden treu? Ein Szenario von drei oder vier Seiten, an dem während der Drehzeit, von Tag zu Tag, weitergearbeitet wird? Wie bei "Vivre sa vie"?

J-L G.: Ja. Bei "Vivre sa vie" ging ich von einer Idee Truffauts aus: Um ihr Haushaltsgeld aufzubessern geht eine Frau jeden Mittwoch auf die Straße. Ich wußte nicht recht, wie das Thema in Angriff nehmen, spürte aber ein starkes Engagement. Wenn man sich einmal für etwas engagiert hat, die Sache dazu noch wichtig ist, findet man bestimmt eine Richtung. Ich hatte eine Person, die Frau, die mich interessierte. Ich kann mich erinnern, daß die einzige Idee, die ich beim Drehbeginn hatte, folgende war: Erste Einstellung: Man wird die Frau in Rückenansicht sehen. Hinterher kann ich als Rechtfertigung für diese Einstellung manche Erklärung finden. Zum Beispiel: Hat man die Darsteller fünf Minuten in Rückenansicht gesehen, möchte man sie endlich von vorne sehen: damit ist schon etwas gewonnen. (Lachen im Saal).
So ähnlich lief im Kino vor meinem Film ein Kurzfilm von Maurice Pialat "L'amour existe" (Großer Preis von Venedig im letzten Jahr): die Zuschauer waren froh, als sie nach den 20 Minuten Gegenständen,

unbeweglichen Dingen in meinen Film endlich Leute sahen und sprechen hörten.

P.: Ich frage mich, ob dies alles nicht ein wenig paradox ist, es sei denn, sie wollen damit schockieren. Warum zum Beispiel, wenn man ihre Darsteller schon nicht sieht, warum hört man sie auch nicht während der ganzen Sequenz?

J-L G.: Als Entgegnung auf die Filme vom Typ Verneuil oder Delannoy. Der Ton ist ein wichtiges Problem. In einem Zug zum Beispiel versteht man sich überhaupt nicht; man kann nur einige Wortfetzen erhaschen; in der eben erwähnten Gattung von Filmen versteht man aber alles. Ich erinnere mich, daß in "Une femme est une femme" die Musik genau so laut war wie der Dialog. Niemand im Kino beklagte sich, der Text würde nicht verstanden. (Applaus)

P.: Man hat gesagt, ihr Film sei ein Dokumentarbericht über die Prostitution, andere wieder behaupten, es sei die Geschichte eines Mädchens, das sich für Jeanne d'Arc hält, und andere meinen, sie hätten das Schwergewicht hauptsächlich auf die Sprache gelegt ...

J-L G.: Ich kämpfe mit einigen Freunden für die Anerkennung der Mischung verschiedener Filmformen in Frankreich; man ist aber nicht bereit, dies zu akzeptieren. Es muß immer eine Tragödie oder eine Komödie etc. werden.

P.: Ja, aber auch wenn sie einen Dokumentarfilm über Prostitution hätten drehen wollen, behaupte ich, er ist es nicht. Der Übergang des kleinen Starletts zum Mädchen, das vom Verdienst auf der Straße lebt, wird nicht gezeigt. Man wechselt von einer Situation in die andere. Nun ist es doch wichtig, wann sie zum ersten Mal auf die Straße geht.

J-L G.: Es gibt keine präzise Zeitangabe, den 25. Januar um 19.32 h ... Andererseits weiß ich nicht, ob sich diese Wandlung in sechs Monaten oder in zwei Wochen abspielt.

P.: Ich bin damit nicht einverstanden. Man kann eine genaue Zeitangabe machen. Aber nehmen wir ein anderes Beispiel: Den Brief. Warum sieht man sie (die Nana) unendlich lang einen Brief schreiben?

J-L G.: Oh, die wirklich gedrehte Szene war noch bedeutend länger. Ich schnitt sie, d. h. ich machte Konzessionen. (Lachen) Ich kann mir Dinge erlauben, die sich kein Hollywood-Regisseur erlauben kann. Seit langem hatte ich einfach Lust, jemanden zu zeigen, der einen Brief vom Anfang bis zum Ende schreibt, das ist alles.

P.: Ist das alles?

J-L G.: Ja, aber ich bin bemüht, jede Einstellung zu rechtfertigen, ich verteidige den ganzen Film. Es gibt Leute, die gerne alles voraussehen möchten, und dann richten sie ihren Film so ein, daß er der Ausgangsidee möglichst gerecht wird. Es gibt dafür berühmte Beispiele: Eisenstein oder Hitchcock. Ich bewundere sie. Sie wissen genau, wie lange die und die Einstellung sein muß etc. Auf der anderen Seite gibt es die, die, indem sie gehen, beweisen, daß sie gehen können. Ich bin in der ganzen Welt vielleicht einer der Einzigen, der es sich während der Drehzeit erlauben kann, wenn keine Idee mehr da ist, drei Tage zu unterbrechen. Es gibt keinen Grund, warum wir es nicht so machen sollten wie zum Beispiel ein Maler: Er trägt einen Pinselstrich auf, dann unterbricht er, geht weg, um mit einem Freunde ein Glas Wein zu trinken. Man meint, hätten die Dreharbeiten erst einmal begonnen, müsse der Regisseur drehen, drehen, ohne Unterbrechung, auch wenn er sich irrt. Ich verlange das Gegenrecht. Es gibt eine Forschungsweise und eine Schöpfungsweise auf der Ebene, die ich verteidige.

P.: Ich verstehe sie; aber schlußendlich muß bei einer Teamarbeit doch eine gewisse Disziplin da sein. Endlich frage ich mich, warum sie sich in dem Episodenfilm "Sept péchés capitaux" nicht für die Episode "La paresse", übrigens ausgezeichnet gemacht, entschieden haben. Sie sind doch selbst ein großer Faulenzer.

J-L G.: Sicher, ich bin ein Faultier, ich verberge das nicht, ich verkaufe mich damit.

Michel Polac (Übersetzung: Erich Rufer)

G. H. Herzog:

Kilroy war hier

kein Roman

Verlag Rütten & Loening, Hamburg

237 Seiten

Unter den Spezie's, die die Gattung Mensch hervorbringt, gibt es eine die besonders bevorzugt, weil lebenstüchtig erscheint: Die Kilroy's. Hervorstechendste Eigenschaft ist ihre geschmeidige Anpassbarkeit an alle Unebenheiten der Welt, durch die mit einer Art auffallend nivellierten Blabla's unabwehrbar die Konturen der Konstruktion "Gesellschaft" an ihren zeit-örtlichen Schadensstellen überzogen werden, wo sie auf deren Kosten vergnüglich leben.
"Kilroy war hier" ist der Versuch einer Zeitdarstellung durch Brille und Mund eines bestimmten sozial-geistigen Mittelstandes, dessen Moral sich konfliktlos den Marktanalysen der Interessen unterordnet und dessen Lebensvorstellungen sich unter die Zauberworte Wohlleben und Geld, oder das Letztere alleine, unterordnen lassen.
Es sind dies eigentlich die wahrhaft Unsterblichen: Sie bleiben über alle Zeit die Gleichen und sie treffen sich überall - in Hitlers Generalsstab, in der US-Army, in der Währungszeit und im Wirtschaftswunder erst recht.

Zur Methode:
Nimm ein Taschentonband (Vorausgesetzt die BASF schenkt dir einige tausend Meter Band), gehe zu deinen Freunden, auf high life parties, hänge dein Mikrophon in den Duft der großen weiten Welt, in Betten, Busen, Kneipen, Kasernen, richte es auf deine Pubertätszeit, in deine Träume, deine unsittlichen Gedanken und in anderer Leute Köpfe. Schneide etwas Reklamesendung und Äußerungen zu einigen Jahren Weltgeschichte mit, dann übergib das ganze Zeugs deinem dreijährigen Sohn Henry, zusammen mit einer Schere, und klebe das, was er übrig läßt mit etwas systematisiertem Gutdünken zusammen. Als Methode nicht völlig neu, hängt das Ergebnis im Wesentlichen von Schnitt und Montage ab. Beides wird recht gut verwirklicht, die Agierenden geistern als entpersonifizierte Schemata über die Seiten, nur durch ihre Sprüche und ihr Verhalten existent: Ort, Zeit und Thema wechseln, die Sprüche bleiben, wobei sich der Autor mit besonderer Liebe und Ausdauer intimen Obszönitäten widmet und vor Plattheiten in konsequenter Milieutreue nicht zurückschreckt: "Meine deutsche Freundin
38 kriegt auch keine Kinder und ist scharf wie die Hölle",

Kilroy war hier, als Amerikaner, Agent, Besatzer, Playboy, Beischläfer unter Seinesgleichen. Inhalt: Ihr Geschwätz, ihre Langeweile, ihr Lebensüberdruß, ihre Peinlichkeiten und Skurrilitäten.
Kilroy war hier: Aufnahmen aus dem Vorkriegs- Kriegs- und Nachkriegs-Deutschland.

Kilroy war hier:

Hauptdarsteller: Die Kilroy's

Idee, Kamera, Text
und Milieu : G. H. Herzog

Prädikat : Als Experiment interessant

Kilroy war hier?

Kilroy ist hier! GC

"Es gibt reichlich Gesetze, die einem sein Geld sogar im Krieg beschützen aber es steht nirgendwo geschrieben, daß einem sein eigenes Leben gehört"

(Seite 111) in:

Dalton Trumbo:

süß und ehrenvoll ...

Ein Anti-Kriegsbuch, erschienen 1939 in Amerika, Bestseller, im Kriege verboten, bis 1959 neun Auflagen, seit 1962 bei Rütten & Loening, Hamburg. Umfang 240 Seiten.

Stell dir vor, du erwachst mit dem gleichen Gefühl, mit dem du bisher erwachtest, aber deine Augen öffnen sich nicht. Du möchtest deine juckende Haut kratzen, aber du bist ohne Arme, du möchtest dich bewegen und siehe da, du hast auch keine Beine. Schließlich versuchst du dich zu äußern, aber wo früher Mund und Nase waren, ist ein Krater, (Granatenstahl, Kaliber 325, E-Modul 1000000). Der gleiche Vorgang hat das Gehör und Deine Zunge mit erledigt.
(Der Mensch hat fünf Sinne, was kann er mit ihnen? Riechen, schmecken, hören, sehen, tasten! Gut. Wenn er alle diese Sinne nicht hat, was
. 39 ist er dann? Sinnlos, Herr Lehrer. Sehr gut.)

"Jemand sagte auf laßt uns für die Freiheit kämpfen und so gingen sie los und kriegten eine verpaßt ohne daß sie auch nur einmal an Freiheit gedacht hatten. Und für was für eine Art von Freiheit kämpften sie überhaupt? Wieviel Freiheit und wessen Idee von Freiheit? Kämpften sie für die Freiheit ihr ganzes Leben umsonst Eiscreme essen zu können oder für die Freiheit jeden vergewaltigen zu dürfen der ihnen gefiel wann immer sie mochten oder was? Du sagst einem Menschen du darfst keinen vergewaltigen und nimmst ihm etwas von seiner Freiheit. Du mußt. Was zum Teufel bedeutet denn Freiheit überhaupt? Es ist bloß ein Wort wie Haus oder Tisch oder irgendein anderes Wort. Bloß es ist eine besondere Sorte von Wort. Ein Kerl sagt Haus und kann auf ein Haus zeigen um s zu beweisen. Aber ein Kerl sagt komm laß uns für die Freiheit kämpfen und er kann dir keine Freiheit zeigen. Er kann dir nicht beweisen wovon der redet wie also zum Teufel kann er dir befehlen dafür zu kämpfen? (S. 111)"

Das, woraus du noch bestehst, ist der künstlich genährte und mit tollen Apparaturen zum Leben gezwungene Rest eines Menschen. Du hast weder Glieder noch Sinne, nur dein Hirn blieb unbeschädigt und einige innere Organe scheinen auch noch zu funktionieren. Mit der Zeit bemerkst du, daß immerhin noch deine Haut in der Lage ist Empfindungen wie Warm, Kalt, Berührung, weiterzuleiten und daß du deinen Kopf bewegen kannst.
Das sind deine gesammelten Möglichkeiten.

Es wird gezeigt, wie dieses zerfetzte Fragment an der Grenze des Menschen durch folgerichtigen Einsatz aller verbliebenen Fähigkeiten und durch Rückgriffe auf frühere Erfahrungen sich in die Lage versetzt, zu lernen, zu erkennen, sich zu orientieren, die Zeit zu messen und mit der Außenwelt in Kontakt zu treten.
Die abenteuerliche Konstruktion Trumbo's brauchte sicher nicht erfunden werden. Sie ist in ähnlicher Form irgendwo, wer weiß wie oft, vorhanden. Dieses Buch ist eine Anklage gegen unsere Gesellschaftsordnung und ihr Bestreben nur erwünschte und angenehme Wahrheiten zu verbreiten, unangenehme aber gewaltsam zu unterdrücken. In einer Welt, in der durch fortschreitende Konzentration immer weniger Menschen das Schicksal von immer mehr Menschen bestimmen können, in der Unfähigkeit oder Mißbrauch an der Spitze zu immer größeren Katastrophen führen können, in der die Manöverierfähigkeit der politisch-wirtschaftlichen Monstergebilde durch immer mehr Freiheitsentzug erkauft wird, ist dieses Buch ein Aufruf zum Widerstand gegen die fortschreitende Entmündigung des Individuums, zum Kampf gegen Schlagworte,

kollektiven Zwang, kollektive Bevormundung und Verhaltensnormen, ob sie sich nun im politisch-rechtlichen, zwischenmenschlichen oder ästhetischen Bereich bewegen. Es ist ein Aufruf zum Widerstand gegen jene Leute, die fortwährend über andere entscheiden ohne sich ausreichend um eine gemeinsame Willensbildung bemüht zu haben und in messianischem Sendungsbewußtsein anderen Maßstäbe setzen, die sie für sich nie akzeptieren würden.

Merke: Wer sich schon als Maßstab begreift, sollte nicht vergessen, daß Maße willkürliche Festlegungen sind.
Nichts mehr!

GC

F I L M E ,

zum alsbaldigen Verbrauch bestimmt, sind dennoch in ihren besseren Exemplaren unverbrauchbar: als Dokumente zur Zeitgeschichte, als zeit- und massenpsychologische Phänotypen, als Lieferanten für Verhaltensschemata ganzer Epochen wie auch als Lehrstoff, Kunstwerke und Skurrilitäten aus der Vor-Zeit des Betrachters, behalten sie einen Wert, der sicher von Fall zu Fall und von Betrachter zu Betrachter, je nach Sujet und Betrachtungsabsicht sehr unterschiedlich sein kann, aber als solcher objektiv besteht'

Wer sich unter Film nicht nur 'verbilderte' Erzählungen vorstellt, wundert sich schon länger, daß nicht in größerem Maße Filme literarisch ausgewertet werden wie Literatur filmisch ausgewertet wird, und dass nicht in größerem Maße Filme akustisch ausgewertet werden, wie z. B. Theater akustisch ausgewertet wird.

Ein neuer Vorstoß in den dünn besiedelten Raum deutscher Filmliteratur, nach den Drehbuch-Abdrucken der "Spectaculum Reihe" des Suhrkamp Verlages, ist die Reihe "Cinemathek" (verlegt im Marion von Schröder Verlag Hamburg), herausgegeben von Enno Patalas, Mitherausgeber und Redakteur der hierorts bekannten "Filmkritik".

Es sind vorläufig pro Jahr vier Titel als Drehbuch oder Protokoll vorgesehen. Jeder Band ca. 100 Seiten mit Abbildungen im Text.

Programm 1962

1. Ingmar Bergmann	Wie in einem Spiegel
2. René Clair	Schweigen ist Gold
3. Fritz Lang	"M"-Eine Stadt sucht einen Mörder
4. Luis Bunuel	Viridiana

An der Textwahl wird das Bemühen des Herausgebers deutlich, einzelne Filmepochen hervorzuheben und sie den hoffentlich zahlreich Interessierten zugänglich zu machen.

Wenn Joe Hembus in seinem Buch "Der deutsche Film kann gar nicht besser sein" feststellt, (siehe auch Verlagsanzeige am Schluß), daß die deutsche "Filmclubbewegung völlig in sicht zusammengefallen" ist, daß in Deutschland kaum Filmliteratur verlegt wird und sich der Inhalt der wenigen Publikationen mehr und mehr aus Übersetzungen ausländischer Beiträge zusammensetzt, dann ist dieser Versuch einer permanenten Publikation ausgewählter Filmtexte umso gewichtiger zu bewerten.

Es bleibt uns, diesem Unternehmen eine breite Publizität zu wünschen, damit nicht zu den gesammelten Enttäuschungen des bundesdeutschen Filmdilemmas eine weitere hinzukommt: Die, der aus Interesselosigkeit gestorbenen Ansätze.

Und, um etwas deutlicher zu werden: Die Filmtexte der Cinemathekreihe können beim Verlag für 5,80 DM abonniert werden, außerdem sind sie in jeder größeren Buchhandlung für 6,80 DM, (in Ulm bei Hofmann und Jastram) zu haben.

GC

Joe Hembus

der deutsche Film kann gar nicht besser sein

city-Buch bei Schünemann

Die Leser werden sehr bald merken, daß dieses Buch von einem Mann geschrieben wurde, der den Film "von innen" kennt. Joe Hembus, Jahrgang 1933, hat selbst ein Büro in der Traumfabrik. Sein Stuhl steht vor dem Schreibtisch eines Film-Publicity-Unternehmens, und auf diesem Stuhl schreibt er empfehlende Artikel über gute Filme - und oft genug auch preist er eines jener Machwerke, mit denen die deutsche Filmindustrie ihr Publikum so überreichlich beglückt. Seine Arbeitgeber werden Joe Hembus für dieses Buch nicht besonders dankbar sein. Denn die Pflege der sogenannten Selbsterkenntnis gehört nicht zu den wesentlichen Anliegen dieser Industrie. Im Gegenteil: sie unterhält zwar sozusagen einen advocatus angeli, ein Blatt namens "Filmdiskussion", das in der Kunst der Selbstbeschönigung artistische Wendigkeit demonstriert, das jeden Irrtum eines Kritikers bei den eigenen Wundertaten abbucht und aus jedem Prädikat, das ein deutscher Film erhält, eine erneut dokumentierte Daseinsberechtigung herausliest. Einen advocatus diaboli zu engagieren, hat diese Industrie hingegen stets als überflüssig erachtet. Nun aber hat sich einer aus den eigenen Reihen freiwillig gemeldet; ein junger Mann, dem der Weihrauchduft zu sehr in der Nase juckte. Hier sind die Bemerkungen zur Sache; er will mit ihnen der Industrie einen Dienst erweisen, aber es ist wahrscheinlich, daß sie es nicht merkt. Dann möchte man dem Autor raten, dem Beispiel der jungen Kritiker des französischen Films zu folgen, die, um die Richtigkeit ihres Aufbegehrens zu beweisen, daran gingen, selbst Filme zu drehen. Sie haben damit der Filmindustrie ihres Landes inzwischen den höchsten Dienst erwiesen.

Walther H. Schünemann

erschienen im:
CARL SCHÜNEMANN VERLAG BREMEN
168 Seiten, 42 Abbildungen

Meister regisseure im Atlas-Programm

Robert Bresson
„Ein zum Tode Verurteilter ist entflohen"
(Un condamné à mort s'est échappé)
Das minutiöse Tagebuch einer Flucht

Akira Kurosawa
„Die sieben Samurai"
(Shichi-nin no Samurai)
Ein prächtiges Abenteuer
„Leben"
(Ikiru)
Die letzten Tage eines Todgeweihten

Ingmar Bergman
„Lektion in Liebe"
(En Lektion i Kärlek)
Anatomie einer Ehe

Carl Th. Dreyer
„Tag des Zorns"
(Vredensdag)
Protokoll einer Hexen verfolgung

Luis Bunuel
„Los Olvidados"
Der Klassiker der Jugendkriminalität-Filme
und
„Ein andalusischer Hund"
(Un chien andalou)
Unter Mitarbeit von Salvador Dali gedreht

Weitere Atlas-Filme

Germi
Scheidung — italienisch

Keaton
Der General

Chaplin
Goldrausch

Vesely
Das Brot der frühen Jahre

Panijel/Sassy
Die Haut und die Knochen

Kreis- und Stadtsparkasse Ulm

mit 81 Zweigstellen

2 Abteilungen im Hause Hettlage
Für die junge Dame - »Junge Mode«
Für den jungen Herren - »Twenty-Kleidung«
Kleidung im Stil unserer Zeit - für Sie ausgesucht
von jungen Bekleidungsfachleuten
Waren aus allen Zentren der europäischen Damen- und Herrenmode
Besuchen Sie »Ihre« Abteilung in unseren Modehäusern
Großumsatz - günstige Preise

Nicht umsonst sagt man

HETTLAGE ist der Kunde König

Ulm, am Münsterplatz

Erfolg

wollen auch Sie mit Ihren Werbedrucksachen erzielen.

Wir beraten Sie gerne.

Buchdruckerei
Süddeutsche Verlagsgesellschaft mbH
Ulm (Donau) Sedelhofgasse 19-21 Ruf 62447/48

Seit Jahrzehnten

im Dienst der guten Form:

Behr Möbel GmbH Ulm

die modernen bastler-maschinen und werkzeuge

erhalten sie richtig **bei** Abt am Münsterplatz

Wilhelm Berger

Seit dem Bestehen der Hochschule für Gestaltung in Ulm
liefert Zeichenpapiere, Zeichengeräte, Temperafarben
und Tuschen Ulm's einziges
Fachgeschäft für Zeichen- und Vermessungsbedarf
o.H.G. Ulm, Donaustraße 11
Safir-Lichtpauspapiere
Nestler Zeichentische- und Maschinen

Ulmer Bücherstube **Ulmer** Bücherstube **Ulmer** Bücherstub
e Ulmer **Bücher**stube Ulmer **Bücher**stube Ulmer **Bücher**stu
be Ulmer Bücher**stube** Ulmer Bücher**stube** Ulmer Bücher**st**

Ulmer Bücherstube E. Jastram Ulm-Donau, Donaustraße-Bazar. Telefon 5531/5977

technik
wissenschaft
literatur

hofmann co fachbuchhandlung
ulm (donau)
hirschstraße 4 telefon 64928

ratio

bei der arbeit durch bewährte organisations-hilfsmittel
büro flickschuh ulm (donau) frauenstraße 13

Güte-Zeichen für fachgemäßes Waschen

Ihre Wäscherei bürgt für Qualität
Dampfwäscherei Huber & Stemmer KG
Ulm-Donau, Römerstr. 85, Tel. 37650 und 37659

mayer

Schreinerei **August Mayer**
Fensterfabrikation **Ulm-Söflingen**
Innenausbau **Klosterhof 46, Telefon 30744**