zeigt anschaulich, wie das funktioniert. Es verleiht dem Gespenst der Warenabstraktion so viel Sinnlichkeit, wie die elektronische Technik aufzubieten vermag. RTL hebt die Vereinzelung der Privateigentümer zugunsten einer Kollektivität auf, in der alle — der Moderator, die Verpackungsindustrie, der Postbote und der potentielle Käufer — jenes naturwüchsige Gemeinwesen wiederherstellen, das nach Marx von der Warenproduktion zerstört wurde. Und: RTL beschleunigt den Warenumsatz, was auch nicht zu verachten ist. *Klaus Kreimeier*

'68er Kino-Fronten

Eine deutsche Filmgeschichte, wenn sie einmal geschrieben würde, müßte sich die Frage stellen, ob es *den Film* der '68er Zeit gibt. Vorschläge dürfen gemacht werden: Da sind die nach wie vor *unsichtbaren* Filme von Straschek, Farocki und den anderen Relegierten der Berliner Filmhochschule, die auch im vorliegenden Band zu den '68er Kino-Fronten unsichtbar bleiben. Dagegen findet Dietrich Kuhlbrodt den Film von Werner Herzog AUCH ZWERGE HABEN KLEIN ANGEFANGEN „geradezu unheimlich gegenwärtig — in der Gegenwart von 1968" (S. 134), was von ihm etwas heimtückisch ist. Alain Tanner selbst dagegen plädiert in aller Bescheidenheit dafür, daß JONAS „der (...) verbindliche Diskursfilm der siebziger Jahre geworden ist." (S. 118) Wer will ihm das verdenken? Ich selbst, als Angehöriger der fraglichen Generation, stimme Claudia Lenssen zu und plädiere für ZUR SACHE, SCHÄTZCHEN, die Gummibärchen im Kino inbegriffen, und füge dem noch sämtliche Eddie-Constantine-Filme hinzu, die es jeden Samstag im Dahlemer Capitol gab, wo man sich vom Revoluzzen auszuruhen pflegte.

In seiner Einleitung gibt Werner Petermann Orientierungshilfen fürs Abstecken der '68er Kino-Fronten zwischen der Gründung der Filmhochschulen, Agitprop und Avantgarde, Video und STAR WARS, wo 1977 das Programm *die Phantasie an die Macht* in der *Fantasy* marktgerecht verblödet. Schluß. Nicht ganz. Es könnte sein, daß sich die Fronten nur verschoben haben, statt sich im postmodernen Wohlgefallen aufzulösen.

Am Anfang ein Bild der Vergegenwärtigung: Der Filmstudent Holger Meins dreht einen Film mit anderen Filmstudenten, die Kamera läuft, er selbst stellt sich zu den anderen vor die Kamera. Vielleicht gibt es keine größere Daseinsberechtigung für das fotografische Bild als die endgültige Abwesenheit des Dargestellten im Tod. Stephan Köster hat 1983 einen Film für das ZDF gemacht, ERFOLGSBERICHT, den ich leider nicht gesehen habe. Das Problem ist klar: Einer geht nach Vietnam, um die *anderen* Bilder vom dortigen Volkskrieg zu machen („Ich war der Genosse, der eine Kamera hatte, also war ich der Kameramann meiner Genossen", S. 21). Ihm ging es nicht anders als Godard/Gorin in Palästina (JUSQU'À LA VICTOIRE, 1972 und ICI ET AILLEURS, 1974), die die revolutionäre Wirklichkeit gesucht und Bilder gefunden haben. Jetzt macht er Bilder für das ZDF, darf er das? Welche Frage! Andererseits ist es

Typische Filme '68: »Auch Zwerge haben klein angefangen« ...

nicht nur ein Lernprozeß, wenn es heute heißt, daß, wenn „man politische Filme macht, (...) man im Kopf den privaten 'Film' mitlaufen lassen (sollte)." (S. 26) Die Geschichten der Subjekte nehmen sich anders aus als die Geschichte ohne Subjekt, die auch hinter deren Rücken noch listig die Bewegung zum Ziel (JUSQU'À LA VICTOIRE) führen sollte. Der Beitrag von Xavier Vadillo-Aurtenetxe nimmt diese Spannung zwischen „(politischer?) Wirklichkeit und (privatem?) Begehren" bereits im Kino der 60er und 70er Jahre wahr. Kino, das sind für ihn *Schreibweisen* von Filmen, die auf unterschiedliche Weise das abwesende Reale symbolisieren. Und das Begehren nach Realität ist doppelt, weil das Reale doppelt abwesend ist, als Diskurs der Sexualität und Diskurs des Politischen: „In dieser dialektischen Problemstellung der Dynamik des Begehrens könnte man den — im wesentlichen politischen — Schlüssel zum Verständnis einiger großer Filme der 70er Jahre finden" (S. 40). Mir fällt dazu Oshimas IM REICH DER SINNE von 1976 ein, weil dieser Film selbst zum Politikum wurde. Vorläufig, denn heute wird (Soft-)Pornographie unaufgefordert per Kabel ins Haus geliefert, diese Geschichte ist noch nicht zu Ende, angefangen hat sie als Befreiung in den '68er Zeiten.

„Die Sache mit den langen Einstellungen", der sich Rainer Gansera angenommen hat, scheint etwas abseitig zu sein und trifft sehr schnell den Nerv einer anderen Sache, die erst im Laufe der 70er Jahre die Kino-/Filmdiskussion beherrschen würde: Video. Für die 16mm-Kamera ist es eine grundsätzliche Entscheidung, die vor-filmische Bewegung oder die Bewegung filmisch darstellen zu wollen. Sollten die Dinge sich selbst zeigen oder sollte der Film erst den Dingen zur Sprache verhelfen? Die Kontroverse ging quer durch die Kino-Fronten: Die Pariser CINÉTRACTS sind Filme aus Fotos, die ihre Bewegung (ihren Sinn) erst in der Montage bekommen, wo sie sich zur gefilmten Studenten*bewegung* erst konstituieren; die dogmatischeren Anhänger der Realismen im Kino haben die Plansequenz bevorzugt (und mit Bazin theoretisch begründet) und in der frühen Videoästhetik auf so widersprüchliche Weise recht bekommen. Vor der Videokamera würde sich künftig jede Realität abbilden, ohne Sinn und Verstand, und die längsten Einstellungen werden die der Überwachungskameras in Kaufhäusern, Bahnhöfen, Fabriken und Gefängnissen sein. Thomas Brandlmeier bringt diese Diskussion an ihr (vorläufiges) Ende: „Die Konsumgewohnheit des Wegdrückens von Längen mit dem schnellen Vorlauf wird von der Filmindustrie mit einer extrem beschleunigten Handlung (=Action) beantwortet." (S. 55) Brandlmeier hat in seinem Beitrag die filmtheoretische Diskussion in den Filmzeitschriften (als es sie noch gab) durchgesehen: Was war das für eine *Filmkritik*! Mit Enno Patalas konnte man sich auf die Seite der *ästhetischen Linken* zu Färber, Theuring, Wenders u. a. schlagen oder mit *Film* (Velber) linke politische Ästhetik mit den dffb-Relegierten, Kreimeier, deutschen Jungfilmern und Godard hochhalten. Im Mai 1968-Heft hatte Edgar Reitz verkündet „Der Film verläßt das Kino", denn der Film würde künftig dort vorgeführt, wo er gebraucht wird (und damit er gebraucht werden kann, würde auch der Film ein anderer sein, z.B. im kleinen Super-8 Format, in dem auch der KLEINE GODARD Helmut Costard eine Chance zur erzwungenen Unabhängigkeit sah). Im Kino *zurückgeblieben* und bald im Fernsehen waren die Filme der *Berliner*

... »Jonas, der im Jahr 2000 25 Jahre alt sein wird«

Schule, die sich zur Aufgabe gemacht hatten, dem historischen Subjekt des Proletariats ein paar fiktive proletarische Subjekte hinzuzufügen.
Brandlmeier schreitet in seinem Beitrag (Filmtheorie und Kinokultur) die Kino-Fronten in mehreren Richtungen aus; dazu gehören die *Cahiers du Cinéma* und die Anfänge des filmtheoretischen Strukturalismus und man muß die frühe Semiotik-Diskussion zwischen den *Cahiers* und *Cinéthique* nachlesen, um zu verstehen, was und wie viel Zeichentheorie und '68er Filmpolitik-Diskussion miteinander zu tun hatten. Nicht Marx noch Freud noch Metz haben diese Diskussion gefährdet, sondern den Boden haben ihr die Radikalisierungen nach rechts („the medium is the message", bzw. es gibt nur noch die Wirklichkeit der Medien) oder links („dem Volke dienen und sonst gar nichts") oder nach innen (auch in der Heimat schlägt das Herz links, warum auch nicht?) entzogen.
Die beiden folgenden Beiträge muß man zusammenlesen, um den Bruch in der Kontinuität dokumentarischer Filmarbeit nach '68 verdeutlicht zu bekommen. Auf der einen Seite der *politische Kurzfilm* in Oberhausen, der längst (unfreiwillig) das Kino verlassen hatte und vom Fernsehen nie so recht erhört wurde. Denn es stimmt schon: Der Kurzfilm steht und fällt mit der Instiution Kino, seit die in der Krise ist, ist es auch der Kurzfilm (leider ist das *Kino* eine Leerstelle in diesem Band über die *Kino*-Fronten). Das Fernsehen hat eine eigene Ästhetik der elektronischen Realitätsdarstellung entwickelt, der gegenüber der *alte* Kurzfilm oft ehrlich, aber eben veraltet wirkt. Und nun die Video-Szene (Videofront der Medienwerkstatt Freiburg), die jenseits von Kino und Fernsehen in der Tat eine neue Front zu eröffnetn in der Lage scheint. Die Differenz zur bisher referierten Geschichte des Kino/Films seit '68 wird schlagartig deutlich, wenn von den Freiburgern (ähnliches gilt für andere Medienläden, Videogruppen etc.) eine ganz andere Tradition politischer Öffentlichkeit beschworen wird: Der russische Proletkult, die Medientheorien Brechts und Benjamins, Negts und Kluges (der Hannoveraner, nicht der Ulmer Kluge), und daß der *Baukasten zu einer Medientheorie* von Enzensberger fehlt, mag Zufall sein. Das Ergebnis ihrer Arbeit ist weniger der einzelne Film und dessen *Ausstellung* in einem Festival à la Oberhausen als die Kontinuität der Bilder an Ort und Stelle, *die lange Einstellung* als Chronik und Archiv der Region. Die Diskussion um dieses '68er Erbe hat noch gar nicht angefangen: Am Ende der Medieneuphorie der 70er Jahre hätte sie die Video*arbeit* im Kontext Neuer Medien, alltäglich gewordener Fernsehverhältnisse, privat verbreiteter Videorecorder und -Kameras sowie dem postmodernen Gerede vom „Schein des Realen vor der Wirklichkeit seiner Simulation" neu zu überdenken.
Mit dem Avantgardefilm im '68er Kontext erging es mir wie mit dem Porno, beides habe ich als Randerscheinungen erlebt, auf deren tatsächliche Bedeutung ich erst später aufmerksam wurde. Auf beide hatte ich damals mit Unverständnis reagiert, weil es als illegitim empfunden wurde, daß der Film den Blick auf diese Weise auf sich selbst lenkte, wo es doch auf etwas ganz anderes ankam, zu dem die Bilder nur vermitteln sollten. In diesem Sinne war der Avantgardefilm in demselben Maße als Film *obszön* wie der Pornofilm im Verhältnis zur Sache, die er zeigte. Umso interessanter ist die Bewegung, die Wilhelm und Birgit Hein vom provokativ strukturalen zum provokativ *obszönen* Film gemacht haben, während die avantgardistische Intention, die Grenzüberschreitung, dieselbe geblieben ist. Der beschwichtigenden Selbstbestätigung einer Medienmoral, daß man überkommene Wahrnehmungsweisen aufbrechen müsse, habe ich nie geglaubt. Wo die Welt nur noch als abgebildete existiert, ist es dagegen die nicht gering zu veranschlagende Aufgabe des Avantgardefilms, die Grenzen dieser Welt zu zeigen, um sie zu übersteigen.
Zugegeben, die den Band beschließenden Beiträge über Alain Tanner (der verbindliche JONAS) von Martin Schaub, über Werner Herzog (COBRA VERDE à la Riefenstahl) und Reinhard Hauff (STAMMHEIM, blitzblank) von Dietrich Kuhlbrodt, über May Spils und Doris Dörrie (ZUR SACHE SCHÄTZCHEN und MÄNNER) von Claudia Lenssen kommen in dieser Besprechung zu kurz. Aber das erfolgreiche Scheitern der Erben ist nun mal weniger erquicklich. Nur so viel: „Eigentlich jedoch hat Doris Dörries Film von '85 viel gemeinsam mit May Spils' Film von '67, so wie man an einem Auto die Teile erkennen kann, die es vom Schrottplatz hat, um fahrtüchtig zu sein." (S. 144) Gut, ja? Den „religiösen Beitrag" von Christoph Maria Schlingensief am Schluß des Bandes habe ich nicht verstanden. Trotzdem, alles in allem habe ich selten mit so viel Gewinn ein Stück deutsche Filmgeschichte dargestellt gefunden.

Joachim Paech

Werner Petermann, Ralph Thoms (Hg.): Kino-Fronten. 20 Jahre '68 und das Kino. Trickster Verlag, München 1988, 180 S., 36,- DM

... »Zur Sache Schätzchen« (Uschi Glas)

Neuerscheinungen

Experi '88 und Nixperi. 10. Internationales Bonner Kurzfilmfestival. Festivalkatalog, 200 S., 3,- DM. Zu beziehen bei: Experi-Filmfestival, c/o Bonner Kinemathek, Kreuzstr. 16, 5300 Bonn 3.

Derek-Jarman-Retrospektive. Broschüre, 40 S., 5,- DM. Zu beziehen bei: Lindsey Merrison, Bissingzeile 11, 1000 Berlin 30 oder Kommunales Kino Stuttgart, Neckarstr. 48b, 7000 Stuttgart 1.