

Villi Herman

I a.

Dokumentarfilme habe ich gedreht, weil ich in England an der Filmschule und am Anfang vom englischen Filmschaffen sehr stark geprägt war. Vor allem die Dokumentarfilme von John Grierson und seinen Schülern machten einen grossen Eindruck auf mich. Nach meiner Ausbildung an der London Film School war für mich die einzige Möglichkeit, das auszusagen, was ich wollte, ein Dokumentarfilm, weil die finanziellen Mittel fehlten und ich gerade aus London kam und im Schweizer Filmschaffen ein unbekanntes Blatt war und die Mittel nicht zusammenbrachte, um einen Spielfilm zu drehen. Wobei ich auch nie an einen Spielfilm dachte, sondern mein Tätigkeitsfeld mehr im Rahmen des Dokumentarfilms sah. Auch der neue Film "San Gottardo" ist sehr stark vom Dokumentarfilm geprägt.

I b.

Ich kann keine Filme machen, keine Dokumentarfilme machen über etwas, das ich nicht selber kenne, erlebt oder gefühlt habe. Die wenigen Dokumentarfilme, die ich gemacht habe, kommen alle aus meinem Lebensbereich, aus meiner Umgebung. Ich möchte sagen, dass es einen Anstoss aus meiner Umgebung braucht, um die Idee aufzunehmen, darüber einen Film zu machen. Ich denke an den Film "Der Schmuggler", den Film "24 su 24" - ein Film, der aus meinem täglichen Leben kam, mit den Leuten zusammen, die ich im Dorf kenne - oder den Film "Cherchiamo per subito operai...". Ich habe eigentlich keine Methode der Arbeitsweise, sondern die Gedanken zu einem Film reifen sehr langsam in mir, in Gesprächen mit Leuten, mit denen ich diskutiere, politisch tätig bin oder zusammenlebe. Ich arbeite sehr lange und langsam an einem Film. Die Arbeit an "Cherchiamo" hat über zwei bis drei Jahre gedauert. Dies ist nicht nur ein finanzielles Problem, sondern vielleicht doch eine Art von Arbeitsweise. Ich diskutiere das Rohmaterial auf dem Schneidetisch immer und immer wieder mit meinen Freunden, mit den Leuten, mit denen zusammen der Film gemacht wurde. Das bedingt natürlich eine dauernde Revision des Films, der Linie, das bringt immer neue Aenderungen, Aenderungen nicht nur des Formalen, sondern auch der politischen Linie. Auch beim "San Gottardo" sind ziemlich viele Diskussionen um den Film und während dem Film geführt worden. Das ist eine Arbeitsweise, die nicht spezifisch meine ist, sondern auch die anderer Filmschaffender, sei es in der Schweiz, sei es in Frankreich oder in Italien. Bei dieser Arbeitsweise entwickelt der Filmschaffende nicht mehr alleine im stillen Kämmerlein seine Ideen und geht dann auf den Drehort, um dann wieder in seinen Schneiderraum zu verschwinden. Diese Arbeitsweise macht den ganzen Prozess des Schaffens sichtbar, der Inhalt des Films wird vertieft.

I c.

Die Produktionsverhältnisse sind für mich bis jetzt, bis zum "San Gottardo", sehr mies gewesen. Für den Film "24 su 24" habe ich damals einen Herstellungsbeitrag erhalten. Da der Film aber nicht gut lief, relativ wenig Anklang fand, konnte er auch nicht mehr weiter ausgewertet werden. Es blieb nichts anderes übrig, als einige Kopien und sehr viele Schulden. Die Finanzierung, das war eine Selbstfinanzierung, später ein Verkauf ans Schweizer Fernsehen, wobei nur das Deutschschweizer Fernsehen den Film sendete. Tessin sendete den Film nicht. "Cherchiamo per subito operai..." war ebenfalls ein relativ billiger Film; weil überhaupt keine Subvention da war. Der Bund hatte einen Herstellungsbeitrag abgelehnt, das Fernsehen ebenfalls und dann kam auch der ganze Rattenschwanz anderer kultureller Organisationen, die absagten. Der Film wurde in Eigenfinanzierung zusammengestellt durch sammeln von Geld, Mitarbeitern und

Zeit. Später erhielt er eine Studienprämie und wurde auch ans ZDF verkauft. Das Schweizer Fernsehen hat bis jetzt eine Ausstrahlung abgelehnt, mit sehr komischen Argumenten wie "Sie haben beim Gestalten des Filmes in keiner Weise an die Fernsehzuschauer als Zielpublikum gedacht, das kann man sowohl dem Film selber, wie Ihren eigenen Aussagen in Zeitungsinterviews entnehmen. Ihr Ziel war es, möglichst viele Grenzgänger und Bewohner jener Gebiete, die mit dem Grenzgängerproblem direkt konfrontiert sind, vor allem Tessin und Norditalien, zu erreichen. Logischerweise gehört es denn auch nicht zu Ihrem Ziel, noch Nichtinformierte zu informieren. Die von Ihnen gewählte Form zielt darauf, das beim Zuschauer aus eigenem Erleben vorhandene Wissen zu aktualisieren, durch Beispiele die Zuschauer zu solidarisieren und sie für einen politischen Kampf gegen das System und seine Drahtzieher zu gewinnen. Diese Zielsetzung erfüllt Ihr Film ausgezeichnet. Diese Zielsetzung und dieses Zielpublikum vorausgesetzt, kann man auch die Form des Films mit einigen Einschränkungen als gut bezeichnen, umso mehr als Ihnen bescheidene materielle Mittel zur Verfügung standen. Einschränkungen werde ich trotzdem machen, z.B., etc., usw.". Nur Dank des Verkaufs des Films ans ZDF und einiger Kopien nach Italien, konnten die Spesen wieder eingebracht und eine Basis geschaffen werden, damit ich während dieser Zeit an "San Gottardo" weiterarbeiten konnte. Die Finanzierung, Subvention und Zusammenarbeit mit dem Fernsehen sind für mich bis jetzt ziemlich mies gewesen. Bei "San Gottardo" hat sich das Problem ein bisschen geändert, die Subventionen kamen, die Zusammenarbeit mit dem Schweizer Fernsehen ebenfalls und vor allem mit dem ZDF. Zur Subvention ist noch zu sagen, dass wir im Tessin ein bisschen zu wenig Öffentlichkeitsarbeit treiben und obwohl wir immer und immer wieder beim Kanton und den Städten eine Filmsubvention gefordert haben, wurde sie bis jetzt immer abgelehnt. Erst beim "San Gottardo" ist ein Präzedenzfall geschaffen worden; der Kanton unterstützt den Film "San Gottardo" mit einer Subvention. Dies könnte vielleicht jetzt eine Türe öffnen, so dass weitere Filme auch Subventionen erhalten könnten.

II a.

Zu einer Dokumentarfilmschule: wie bereits erwähnt, habe ich die Filmschule von London gemacht und es ist nicht zu verneinen, dass, wenn man längere Zeit in einem Land war, wo der Dokumentarfilm sehr hoch eingeschätzt wird (die meisten unserer Lehrer haben Dokumentarfilme gemacht), man davon geprägt wird. Ich habe am Schluss auch mit dem BFI, dem British Film Institute, zusammengearbeitet. Das englische Dokumentarfilmschaffen hat mich schon beeinflusst, vor allem hatten wir ja Lindsay Anderson unter den Lehrern, der wichtige Dokumentarfilme und Spielfilme gemacht hatte.

II b.

Zur dokumentarischen Methode. Für mich ist beim Dokumentarfilmschaffen wichtig, dass man die Leute, mit denen man zusammenarbeitet (die man filmt), dass man die nicht vergewaltigt, dass man die Leute respektiert und ihnen erklärt, was ein Film ist, auch rein mechanisch erklärt, wie das vor sich geht, dass die Leute wissen, was wir tun und so ein reziproker Respekt entsteht, der leider durch das allzu schludderige Fernsehschaffen unter den Tisch gewischt wurde. Ich habe einige Male für das Fernsehen Dokumentarfilme gemacht. Es ist unglaublich, wie schnell das geht, wie schnell man diese Fernsehmethoden übernimmt, ruck zuck an die Wand, die Leute filmen, reden, antworten, zusammenpacken, schneiden, mischen, senden. Dies ist die Methode, die man unbedingt bekämpfen muss.

II c.

Sicher gibt es Filmschaffende, die das Thema der italienischen Fremdarbeiter aufgegriffen haben, wie Seiler, Bizzarri, Ammann oder Legnazzi. Ich habe schon am Anfang gesagt, dass ich Filme mache über Themen, die ich kenne. Würde ich heute noch in London wohnen, würde ich vielleicht Filme drehen über die Pakistani, in Paris über die

Algerier. Was mich interessiert, ist Leute sprechen zu lassen, die das Medium Film in unserer Gesellschaft und die Massenmedien nicht haben, die Unterprivilegierten, Leute, die man nicht zu Wort kommen lassen will, die aber eine selbstständige Kultur und Sprache haben. Methodische Aehnlichkeiten im Schweizer Filmschaffen: bestimmt gibt es Filmschaffende, die ähnlich arbeiten oder die sich ähnliche Fragen stellen. Ich denke da z.B. an Hans Stürm der zusammen mit Matthias Knauer und Nina Stürm "Ein Streik ist keine Sonntagsschule" gedreht hat. Da sehe ich schon einige Aehnlichkeiten und darum haben wir auch beim "San Gottardo" zusammengearbeitet. Er ist der Kameramann der Dokumentarfilmteile bei "San Gottardo", weil er ähnliche Themen selber behandelt und sich beim Filmschaffen ähnliche Fragen stellt.

II d.

Leider fehlt das in der Schweiz, Filmanalyse. Es gibt auch kein eigentliches intellektuelles Sprachrohr über Filmanalysen. Da zum Beispiel eine Zeitschrift wie "Cahiers du Cinéma" in der Schweiz fehlt oder Leute wie die um die "Cahiers du Cinéma" fehlen, wird auch unser Schaffen nicht so stark behandelt wie in Frankreich oder in Italien. Wir Filmschaffenden sind auch sprachlich untereinander aufgeteilt. Sehr selten kommt es vor, dass zwei, drei Filme angeschaut werden und darüber diskutiert wird, Ansätze bestehen. Wir haben im Ticino die Filme, die wir gemacht haben in einem sehr kleinen Kreis, nur mit den Leuten, die zusammengearbeitet haben, kritisiert. Ich finde, viel hat dabei wohl nicht herausgeschaut. Einige Gedankenanstösse sind schon entstanden. Ich denke da an den Film von Giovanni Doffini "...e noialtri apprendisti". Aber ein langgeplantes, strukturiertes Zusammentreffen von Leuten, die mit Film zu tun haben, oder die sich für Film interessieren, ist im Tessin nicht vorhanden und ich glaube auch in anderen Landesteilen nur sehr wenig.

III a.

Ein Dokumentarfilm hat für mich vor allem den Auftrag, mitzuteilen, sich an die Leute zu richten, die sich vielleicht für das Thema interessieren oder durch das Thema angesprochen werden könnten. Der Dokumentarfilm in der Schweiz, warum müssen wir eigentlich immer von der Schweiz reden, der Dokumentarfilm im allgemeinen, ist eigentlich meistens das Stiefkind des Filmschaffens. Er wird meistens von den Filmschaffenden als Sprungbrett für den Spielfilm benutzt oder als Nebenbeschäftigung. Der Dokumentarfilm hat heute den Auftrag, einen Gegenpol zu schaffen zu den grossen Fernsehproduktionen, die den Anspruch stellen, Dokumentarfilme zu sein. Da sehe ich in der Schweiz schon eine grosse Aufgabe.

III b.

Um die Machtstellung des Fernsehens im Dokumentarfilmschaffen zu brechen, müssen umso mehr Dokumentarfilme in sogenannte offizielle Kanäle hereingebracht werden. Ich denke da vor allem an die Schulen, an Kurse, an die Gewerkschaften, an Weiterbildungskurse bei Lehrlingen. Wir brauchen jeden Raum, jeden Projektor, um unsere Filme vorführen zu können.

Friedrich Kappeler

I a.

In der Kantonsschule habe ich angefangen, kurze 8 mm Spielfilmchen herzustellen. Wahrscheinlich hat das so kommen müssen, weil ich mich in der Schule in meinen Fähigkeiten verkannt gefühlt habe; so hat der Inhalt dieser Produkte auch meist mit meinem Weltschmerz zu tun gehabt. (Hermann Hesse und das Kino, das war eben das ganz andere.) Mit der Zeit und mit anderen Einflüssen ist es mir dann peinlich geworden, meine persönlichen Gefühle derart unter die Leute zu bringen. Auch habe ich den Wunsch gehabt, Thema und Form so bearbeiten zu können, dass der Film überhaupt verständlich ist. Im Anschluss an eine Fotoarbeit über Frauenfeld ist ein ganz einfacher Film entstanden, nämlich der "Emil Eberli".

I b.

Bei meinem "Emil" und dem "Wanderer" ist mir das Thema in den Sinn gekommen, und dann habe ich mir Filmrollen gekauft mit dem, was ich an Erspartem noch gehabt habe. Nach dem Drehen habe ich weitergebastelt, mit Zweifeln, bis zur Aufführung in Solothurn.

Im Gegensatz zu den "ernsthaft engagierten", d.h. von einer Aussage (oder Ideologie) her konstruierten und dann bebilderten Filme, hat sich bei meinen, wie es in den Anfangszeiten üblich war, eine differenziertere Form und "Aussage" erst während des Drehens und Schneidens ergeben. Die Phase des Analysierens hat erst begonnen, als das belichtete Material vor mir gelegen hat und einer "Aussage" habe ich, falls sie das Material nicht schon hergegeben hat, mit dem Text noch etwas nachgeholfen.

(Was mir den Antrieb gibt, überhaupt weitere Filme herzustellen, ist ein Komplex von verschiedenen Wünschen und Aengsten, die schwer zu trennen sind; da ist einmal ein "Problem", das einem beschäftigt, oder der Wunsch einfach einen "guten Film" zu machen; da ist die Tatsache, dass einem das Geld ausgeht und das Hoffen auf einen "Erfolg"; und die Spuren einer uns eingehämmerten bürgerlichen Arbeits-Ethik. Schliesslich sind da noch Zweifel, die alles wieder hinauszögern.)

Das Privileg, Filme machen zu können, ist wahrscheinlich nicht dadurch wettzumachen, dass man möglichst viel produziert, sondern eher so, dass man nur die für einem wichtigen Filme macht und diese dann auch irgendwie vertreten kann.)

I c.

Da ein derart unreflektiertes Vorgehen ja bekanntlich nicht förderungswürdig ist und es mir zudem an Selbstvertrauen gefehlt hat (naiver Filmer aus der Ostschweiz), haben meine "Produktionen" "Emil Eberli" und "Müde kehrt ein Wanderer zurück" durchaus einen Aufwand und Status von Amateurfilmen gehabt; also Federwerkskamera (Bolex), schneiden am Umroller und nachvertonen. (Damit möchte ich allerdings nicht unbedingt andeuten, dass diese Umstände wesentlich auf die Form und den Inhalt der Filme Einfluss gehabt haben, weil diese wahrscheinlich meinen jeweiligen Fähigkeiten entsprochen haben.)

Der Verkauf ans Fernsehen und an christliche Organisationen hat dann jeweils den nächsten Film finanziell ermöglicht. "Müde kehrt ein Wanderer zurück" ist ja dann sogar studienprämienwürdig gewesen.

Eine Zusammenarbeit mit dem Fernsehen scheint mir für meine Filme ebenso mühsam und einengend, wie die Erlangung eines Herstellungsbeitrages beim Bund; solche Institutionen sind Risiken gegenüber misstrauisch, alles sollte auf das Peinlichste geplant sein und auf das Langweiligste ausgewogen. Direktheit, die Filmarbeit als Prozess, der auf das Produkt wirkt, werden so fast gänzlich ausgeschaltet.

Filme, die ja mit dem Leben zu tun haben und etwas Lebendiges sein sollen, brauchen nicht alle verplant und organisiert zu sein, wie eine Show.

II a.

(Unter einer Dokumentarfilmschule stelle ich mir eher etwas vor, was mit Zwängen zu tun hat.)

II b.

Die Methode, wenn ich bei mir überhaupt von sowas sprechen kann, suche ich dem Inhalt anzupassen und zu ändern. Prinzipiell sehen mir zu viele Filme hier nach Methode aus, zuweilen macht es den Eindruck, als hätte sich hierzulande eine Standard-Dokumentarfilmmethode entwickelt, nach der nun, mit geringen Veränderungen, Themen vom Arbeitskonflikt bis zum Künstlerportrait abgehandelt werden.

II c.

Auch eine gewisse thematische Einschichtigkeit, die sich in den letzten Jahren angebahnt hat, gehört in das gleiche Kapitel. Es gibt viele und notwendige Filme über soziale Missstände, Aussenseiter unserer Gesellschaft und ab und zu ein Künstlerportrait, aber kaum je etwas, wonach man mit einem guten Gefühl aus dem Kino geht, (ich meine damit nichts im Sinne von, "es ist ja alles gut so, wie es ist"). An Komisches oder Humorvolles in Solothurn kann ich mich kaum erinnern und gewisse Sachen scheinen irgendwie tabu zu sein, z.B. Sex, Religion, Experiment und Persönliches. (Möglicherweise ist das so vorgegeben und hängt mit dem Pädagogik- und Schulmeisterfimmel der Schweizer zusammen.)

Zu meiner Entschuldigung, da ich ja auch auf dieser Welle schwimme, bleibt eigentlich wenig zu sagen, höchstens, dass ich diese Themen ganz gefühlsmässig aufgenommen habe und dass sich der "Erfolg" damit für mich überraschend eingestellt hat. (Ich hoffe allerdings, dass mir in Zukunft auch andere Filmthemen einfallen.)

II d.

Bei mir laufen, bei der Herstellung eines Filmes, Gefühl und Intellekt oft auseinander; wenn mir ein Thema in den Sinn kommt, reicht mir das Gefühl, dass es richtig ist, ich versuche dann gar nicht, dieses zu rationalisieren. Mir genügt ein Konzept, um zu wissen, was ich nicht will. Beim Drehen fällt einem oft etwas besseres ein, als man sich vorher ausgedacht hat. (Natürlich schliesst dieses Vorgehen Zweifel nicht aus.) Beim Schnitt habe ich dann eher die Gelassenheit, über das Ganze nachzudenken und über Wertungen zu entscheiden.

III a.

Eigentlich kann ich der allgemein verbreiteten Auffassung zustimmen, dass Dokumentarfilme den Zweck haben, auf Verhältnisse und Zusammenhänge aufmerksam zu machen, die nicht gerecht und zu wenig bekannt sind, oder deren Aenderung verhindert wird. Es gibt aber zu wenig Filme, die "Grenzen überschreiten", Tabus durchbrechen; Inhalte und Formen, die im Widerspruch zu dem stehen, was bereits sanktioniert (auch

von links) und leicht konsumierbar ist. Diese seltenen Filme, die für eine Weiterentwicklung wichtig sind und einer Monotonie der Produktion entgegenwirken, werden kaum gefördert.

III b.

Das Problem besteht, dass man mit seinen Dokumentarfilmen fast immer an die Leute gerät, die es schon oder gar besser wissen und man die andern verfehlt, die die Filme nicht sehen können oder nicht sehen wollen. Wie dies zu lösen ist, weiss ich auch nicht. Vom Fernsehen sollte man allerdings verlangen können, dass wir nicht immer so entschuldigend als Jungfilmer abgetan werden und ins Spätprogramm kommen. (Aber Kino, das ist für mich halt immer noch etwas anderes.)

André Pinkus

Ueber die Schwierigkeiten kollektiver Arbeit.
(Eine persönliche Sicht zum Filmkollektiv Zürich)

Ein Zusammenschluss von Autoren, Administratoren und Techniker; eine gute Idee, ein langjähriger Traum von manchem Filmschaffenden.

Filmen, das ist Teamarbeit, das ist aber auch industrialisierte Arbeit mit einer ausgeprägten Arbeitsteilung und einem entsprechenden Spezialistentum mit all seinen negativen Konsequenzen. Vor allem im Spielfilm, aber auch bei anderen, sind die Verantwortlichkeiten direkt hierarchisch abgestuft und nur schwer zu überwinden. Die Folge davon ist, dass Filmschaffende oft nicht über ihren eigenen Nasenspitz, das heisst nicht über ihre berufsspezifischen Probleme hinaussehen und deshalb oft sehr wenig Verständnis für die Schwierigkeiten der anderen aufbringen. Jeder empfindet seine Probleme als die wichtigsten und für das Gelingen eines Films die entscheidenden. Der Kameramann besteht auf einen Travelling, ohne zu fragen woher dieser kommen soll und was das kosten wird, der Regisseur will vielleicht plötzlich mehr Statisten und ist erstaunt, wenn die nicht so kurzfristig aufzutreiben sind. Für den Produktionsleiter sind die Einhaltung von Budget und Drehplan oberstes Prinzip, für die Beleuchter steht vielleicht die Bezahlung der Ueberstunden im Vordergrund usw. Das Prestigedenken ist stark; je grösser die persönliche Show, die man abzieht, desto grösser die Chance, an sein Ziel zu kommen.

In den Anfängen des neuen Schweizer Films versuchten fast alle neue Wege zu beschreiten. Alle waren mehr oder weniger Anfänger. Es war die goldene Zeit des "cinéma copain". Aber schon bald wurden die "Autoren" zu Autoren/Produzenten und die "Techniker" zu Berufsleuten, die sowohl ökonomische wie auch kulturelle Ansprüche anmeldeten. Der Uebergang vom "cinéma copain" zur (zumindest teilweise) marktorientierten Produktion brachten den Zusammenschluss der Autoren/Produzenten. Auch auf der Technikerseite entwickelte sich ein Zusammengehörigkeitsgefühl gegen die unterdessen zu handfesten Arbeitgeber gewordenen ehemaligen copains. Eine Gewerkschaft, der SFTV (Schweizerischer Film-Techniker Verband), entstand. Die Aktivität dieses Verbandes war von Beginn an in zwei, sich teilweise überschneidende Hauptrichtungen aufgeteilt. Einerseits hiess es, die wirtschaftlichen Interessen der Techniker gegenüber Produzenten und Behörden zu vertreten und hier auch Verbesserungen durchzusetzen. Auf der anderen Seite ging es darum, die weiteren Interessen der Techniker in der gesamten Filmkultur zuerst einmal zu definieren und sich dann für den "guten" oder "wertvollen" Film, für mehr Kinos wo man solche Filme zeigen kann, für eine vernünftige Berufsausbildung in den Filmberufen usw. einzusetzen.

Diese unterschiedlichen Anliegen unter einen Hut zu bringen ist oft nicht einfach und erfordert von allen Beteiligten viel Verständnis. Für diejenigen, die ihre Arbeit im Industrie- und Auftragsfilm oder in der Werbung finden, stehen richtigerweise die Probleme der Arbeitszeit, der Ueberstunden, der sozialen Sicherheit und des Lohnes stärker im Vordergrund.

Die 2 - 3 Dutzend "privilegierten" Filmtechniker, die es sich leisten können, hauptsächlich bei interessanten Filmprojekten mitzuarbeiten, setzen andere Prioritäten in der Auseinandersetzung mit den Produzenten und Regisseuren (privilegiert

nicht im ökonomischen Sinn, sie verdienen oft weniger). Ihr Interesse an künstlerischer Mitbestimmung, an offenen Budgets, an Mitbeteiligung im weitesten Sinne ist ausgeprägter, obwohl natürlich auch sie auf die Durchsetzung der wirtschaftlichen und sozialen Verbesserungen angewiesen sind. Aber sie identifizieren sich in einem weit grösseren Masse mit ihrer Arbeit und dem entstehenden Produkt und setzen sich eher mit den Produktionsvoraussetzungen und -bedingungen auseinander.

Deshalb ist es kein Zufall, dass genau in dieser Gruppe die Frage nach gemeinsamem Produzieren und Gestalten zuerst auftauchte. Hier wurde auch erstmals ein Materialpool mit den beiden einzelnen Technikern liegenden Filmgeräten in Betracht gezogen. Die überall verstreuten Lampen, Kabel, Stative usw. aber auch Kameras und Tonbandgeräte wurden oft sehr schlecht ausgenutzt. Wir suchten neue Formen von Zusammenarbeit.

Aber auch verschiedene Autoren waren nicht glücklich über die allgemeine ökonomisch/politische Entwicklung der Filmerei. Die einen wollten sich nicht von den wieder stärker werdenden "alten" Produzenten auffressen lassen, die anderen waren mit Filmprojekten beschäftigt, die auf Grund ihrer Inhalte je länger je weniger eine Chance hatten, bei der Filmförderung berücksichtigt zu werden. Auch sie suchten neue Formen der Zusammenarbeit.

Die Gespräche zwischen diesen Autoren und den interessierten Technikern mussten automatisch zur Frage nach unabhängigen, alternativen Auswertungsmöglichkeiten führen. So wurden die bereits bestehenden Kontakte zur Filmcooperative, ein linker Parallelverleih, enger, und die Gründung einer eigenen Produktionsgesellschaft war die logische Folge. Das Filmkollektiv Zürich entstand.

Es ist klar, dass ein so heterogener Haufen, wie die Gründer des Filmkollektives es waren, vorerst einmal nach Gemeinsamkeiten suchte und beinahe ängstlich vermied, die politischen Differenzen allzu hart auszutragen. Diese waren jedoch in der Arbeit und in den Gesprächen nicht weniger präsent. Die Schwierigkeiten zu definieren, was ein "guter", "wertvoller" oder gar ein "sozialistischer" Film ist, führten bald zur Bildung von Gruppen durch "Gleichgesinnte" innerhalb des Kollektives. Diese waren zwar politisch motiviert, aber beim genauen Hinsehen zeigte sich wieder die Tendenz zur alten Trennung zwischen Autoren und Techniker. Gleichzeitig wurde aber mit viel Energie der Aufbau des Betriebes vorangetrieben und es entstand ein umfangreicher (und kostspieliger) Apparat, der in einem Haus Büros, Buchhaltung, Materialpark, Ton- und Schneideräume, einen Visionierungsraum, Werkstätten usw. umfasste.

Dieser Apparat erforderte jetzt aber auch die kontinuierliche Produktion von grösseren Filmen. Die Kontinuität ist ein altes Bedürfnis der Filmtechniker, und auch für die Administration und den Verleih ist sie eine Voraussetzung für eine zielgerichtete Aufbauarbeit. Die Autoren innerhalb des Kollektives (sie sind es noch genau so wie vorher) sind eher an der Produktion von Dokumentar- und Kurzfilmen interessiert. Solche haben sie schon vorher gemacht, und diese Art von Filmen kommt dem vielleicht unbewussten Wunsch nach Erhalten ihres Autorentums eher entgegen. Die vorhandene Infrastruktur wird von ihnen zwar gerne benutzt, aber doch als ziemlichen Ballast empfunden und für die kleinen Filme nicht als absolut notwendig erachtet. Diese Widersprüche stellen aber das Kollektiv nicht eigentlich in Frage. Es ist durchaus möglich, das eine (die grösseren Filme) zu tun und das andere (die kleinen Filme) nicht lassen.

Die Diskussion darüber, welche Filme jetzt wichtiger sind, oder welche Investitionen Vorrang haben, entwickelt sich zu politischen Auseinandersetzungen, hinter denen letzten Endes immer die persönlichen Bedürfnisse jedes einzelnen versteckt

sind. Offen zu diesen Bedürfnissen zu stehen und darüber mit allen zu sprechen ist keine leichte Sache. So bezichtigt man sich häufig gegenseitig des linken Radikalismus, des Maoismus, des Revisionismus, des Spontanismus oder des Sozialdemokratismus, usw., teilweise auch mit wechselnden Chargen. Am Schluss solcher Diskussionen "einigt" man sich jeweils darauf, dass es sich in der täglichen Praxis erweisen werde, wer recht hat. In dieser Situation ist es klar, dass sich diejenigen durchsetzen, die am meisten Zeit für die tägliche Arbeit im Kollektiv aufwenden können. Sie bestimmen die Praxis.

Es gibt aber für verschiedene Leute auch noch andere Interessen (oder eben Bedürfnisse) als nur das Filmkollektiv. Für mich zum Beispiel haben meine 2 Kinder oft den Vorrang vor der Arbeit, und die beruflichen und politischen Interessen meiner Frau sind für sie und unser Zusammenleben genau so wichtig wie die meinen. Wir versuchen zumindest, unseren politischen Anspruch auch im sogenannten Privatleben zu praktizieren und dem ist eine Arbeit, die einem zu 100 % auffrisst, nicht gerade förderlich. Dazu kommen noch alle ökonomischen Schwierigkeiten, die ich mit den meisten Filmtechnikern gemeinsam habe. Hier kann das Kollektiv aber (noch) nicht helfen, sind doch die eigentlichen Arbeiten im Betrieb nicht oder nur spärlich bezahlt (im Unterschied zu Arbeiten für einzelne längere Filme in Produktion). Für mich und diejenigen, welche aus verschiedenen Gründen nicht so stark in der Arbeit des Kollektives integriert sind, gibt es zumindest vorläufig noch wenig Möglichkeiten, ihre Ideen dort zu verwirklichen. Uns trifft der aus der Sicht des Kollektivs (gibt es diese Sicht überhaupt?) berechnete Vorwurf, vor allem beim Diskutieren anwesend zu sein, und im übrigen die Arbeit den andern zu überlassen.

Die Autoren entziehen sich diesem Vorwurf, indem sie unter sich an ihren "Kollektivfilmen" arbeiten und im übrigen ökonomisch nicht auf das Kollektiv angewiesen sind (eher noch umgekehrt). Sie arbeiten über längere Zeit an einem einzelnen Projekt, während die Techniker nur kurzfristig an den Filmen mitarbeiten. Dies führt dazu, dass die Techniker häufiger mit wirtschaftlichen Schwierigkeiten zu kämpfen haben und auf Arbeitssuche sind. Wenn sie dann dazu nicht in die Kontinuität des Kollektivs einbezogen sind, müssen sie den grössten Teil ihres Einkommens in auswärtigen Produktionen finden. Dadurch haben sie noch weniger Zeit für die (unbezahlten) Arbeiten im Kollektiv zur Verfügung, was wiederum die Desintegration weiter treibt.

Für die stärker im Betrieb integrierten Techniker und auch für die Administratoren stellen sich andere, nicht weniger schwierige Probleme. Durch die wichtige und auch nötige, aber teure Infrastruktur ergeben sich plötzlich "zwingende Interessen" der "Firma", die nur zu oft nicht mit den persönlichen Bedürfnissen der Betroffenen übereinstimmen. Durch die rasche Expansion entstehen immer neue Sachzwänge und manchmal macht es den Anschein, als hätten wir eine Maschine in Gang gesetzt, die sich anschickt, uns zu beherrschen, statt umgekehrt. Die Frage, ob man Filme produzieren soll, die zwar Geld bringen, um dieses Haus mit all seinen Dienstleistungen mitzutragen, aber mit denen sich niemand voll identifizieren will, kann man nicht einfach mit ja oder nein beantworten. Der Weg zwischen dynamischem Managertum und weltfremdem Idealismus ist nicht so leicht zu finden. Bis jetzt entscheiden immer wieder zwingende ökonomische Bedingungen zu Gunsten des finanziell "interessanteren" Films. Die Erfolge sind sichtbar, aber was nützt eine starke Marktposition in der Filmindustrie, wenn man dabei gezwungen ist, die üblichen Spielregeln einzuhalten. Die Gefahr ist enorm gross, dass dabei die alten kapitalistischen Produktionsbedingungen wieder um sich greifen. Sicher werden die einzelnen grösseren Filme meist unter besseren sozialen und materiellen Bedingungen produziert (diese sind unbestritten und einfacher zu definieren), aber doch unter Ausklammerung der weitergehenden Bedürfnisse. Eines ist bei dieser Entwicklung jedoch gewiss: der Auflösung der herkömmlichen Strukturen in der Filmarbeit und deren Ablösung durch

etwas wirklich Besseres und Neues, kommen wir so nicht näher.

Aber wie kommen wir weiter? Die technischen und organisatorischen Vorteile unseres Kollektives sind eindeutig und auch von niemandem bestritten. Obwohl Filme machen hauptsächlich Kommunikation bedeutet, liegen unsere Schwierigkeiten vor allem in diesem Bereich. Alle Informationen und Erfahrungen müssten für alle zugänglich sein. Wer durch seine Arbeit und durch seine Erfahrung mehr Informationen hat, muss auch die Verantwortung für deren Verbreitung im Kollektiv übernehmen. Nur so können auch die anderen mit der Zeit in die Lage kommen, solche Arbeiten auszuführen. Nur durch den Abbau des Spezialistentums und durch offene Austragung der politischen und/oder persönlichen Differenzen kann ein Klima des gegenseitigen Vertrauens entstehen, das eine Voraussetzung für eine wirklich gute Zusammenarbeit ist. Dabei müssen wir berücksichtigen, dass sich nie alle in gleicher Masse an der Arbeit im Kollektiv beteiligen werden.

Für mich geht es darum, eine Übereinstimmung von Beruf, Privatleben und politischer Tätigkeit zu erreichen und mit möglichst wenig Widersprüchen zwischen Theorie und Praxis auszukommen. Mit diesem Anspruch sind sicher alle einverstanden. Aber wenn ich, anstatt mich voll einzusetzen, mit meinen zwei Buben am Mittwochnachmittag in der Sonne liege oder im See bade, so ist das für manchen nicht mit den Interessen des Kollektives zu vereinbaren. Aber die vielzitierten neuen Formen der Arbeits- und Lebensbedingungen müssten auch solche Bedürfnisse einschliessen, und das nicht erst in fernen, besseren (sozialistischen) Zeiten.

Zürich, im Dezember 1976

Mathias Knauer

Es gehört zu den entscheidenden Vorgängen der letzten zehn Jahre in Deutschland, dass ein beträchtlicher Teil seiner produktiven Köpfe unter dem Druck der wirtschaftlichen Verhältnisse gesinnungsmässig eine revolutionäre Entwicklung durchgemacht hat, ohne gleichzeitig imstande zu sein, seine eigene Arbeit, ihr Verhältnis zu den Produktionsmitteln, ihre eigene Technik wirklich revolutionär zu durchdenken.

Walter Benjamin, Der Autor als Produzent, 1934.

Angesichts der Erfolge von Filmen, die den herrschenden Verhältnissen den Kampf angesagt hatten, mochte manch einer in den letzten acht Jahren die Illusion gehegt haben, es bestünden Möglichkeiten, auf dem Wege über den Autorenfilm die Heteronomien, die das kapitalorientierte Filmwesen errichtet hatte, abzuschaffen. Heute beginnen sich derlei Luftschlösser in einem Klima verstärkten Konkurrenzkampfs aufzulösen.

Dass in den vergangenen Jahren nicht wenige Filme gelangen, die kraftvoll politische Diskussionen in Gang setzten - sei es durchs Aufgreifen einer verdrängten Thematik oder wegen der Radikalität ihrer Analyse - schien jedesmal die Autorenkonzeption zu bestätigen. Indes: man fragte niemals nach den Produktionsverhältnissen, wie es vorab jenen Filmemachern angemessen gewesen wäre, die in ihren Filmen bei jeder passenden Gelegenheit mit einem Marx-Zitat zu imponieren suchten; man fragte allenfalls nach ihrer Innovationskraft und, wenn's hoch kam, nach der Parteilichkeit ihres ideellen Standorts. Heute nun häufen sich die Zeichen, dass die Kräfte, die zumal nach 1968 sich rebellisch zu Wort meldeten, von den kapitalorientierten Produktionsstrukturen der Privatwirtschaft und des Fernsehens über kurz oder lang aufgesogen sein werden, ohne dass sie zu deren Veränderung, im Sinne des Sozialismus, nachhaltig etwas beigetragen hätten.

Dabei hätte auch nur eine summarische Betrachtung der Produktionsverhältnisse und der Formen von Arbeitsteilung der von internationalen Festivalerfolgen stets noch trügerisch genährten Euphorie sogleich den Boden entziehen müssen. Doch die Kritiker fehlten, die hier scharfsichtig eingegriffen hätten. Ihre profiliertesten Vertreter verstanden sich, soweit sie mit den 68er Ideen sympathisierten, als die Apologeten jedes Films, der sich irgendwie links einordnen liess, keineswegs als theoretisches Korrektiv der tappenden Versuche rasch politisierter Autoren, sich der überkommenen ideologischen Fesseln des Mediums zu entschlagen.

Wie wenig sich - ausser einem bloss gesinnungsmässigen Wandel - bei jenen Denkern verändert hat, zeigt sich allemal an ihren rührigen Bemühungen, wenn es darum geht, die künstlerische Freiheit zu verteidigen. Wo immer ein linker Filmemacher, weil er sich ausnahmsweise deutlich ausgedrückt hat, auf Widerstände stösst, darf er mit seitenlangen Verteidigungstexten in allen Filmspalten rechnen: hier geht es ums Prinzip, die Freiheit der Autoren. Wenn aber Filmarbeiter, weil sie sich ihr Leben verdienen müssen, ihre Arbeitsprodukte auf das Prokrustesbett der Halbbildung, ästhetischen Mediokritik oder opportunistischen Aengstlichkeit ihres Autoren-Produzenten legen müssen, so versagt das Prinzip, und es kann ihnen leicht widerfahren, dass sie den so zusammengestümperten Galimathias sich von nachahmenden Kritikern als die emanzipatorische Grosstat der Saison vorhalten lassen müssen.

Kaum ein Kritiker, der sich ernsthaft mit Fragen der Produktion befasst hätte: wo vielleicht noch abstrakt die Einsicht in Zusammenhänge zwischen materieller Produktion und ideologischen Formen einst gedämmert haben mag, scheint sie verdrängt worden zu sein aufs Tummelfeld spontaneistischer Wünsche, wie dem, es sei der Konsument dadurch zum Produzenten zu machen, dass man Bastlern die Kamera in die Hand gibt.

Die Produktionsverhältnisse als Regulativ für die ideologischen Gehalte begreifen hätte hingegen bedeutet, allemal zu fragen, wie im je betreffenden Fall die arbeitsteiligen Einzelleistungen im Produkt konkret sich zusammenfügen, und wie im Laufe der Zeit die Hierarchien beim Filmemachen auf Grund der Finanzierungsstruktur (Verfügungsgewalt über die Produktionsmittel) sich entwickeln. Man hätte sich dann wohl zu Fragen gedrängt gesehen wie der, ob ein Autor-Produzent, unter dessen Name eine Produktion gehandelt wird, auch wirklich ins Produkt mehr eingebracht hat als seine künstlerische Bonität, ein Gespür für Marktlücken und das Auf und Ab politischer und ästhetischer Moden, sein Organisationstalent und, als die kreditwürdige Sublimation seines Narzissmus, seinen Unternehmergeist, und im übrigen die richtigen Handwerker anzustellen wusste - ob also der Begriff des Autors angemessen ist oder vielmehr der des Producers.

Auf solche Fragen findet man selbst in einer Zeitschrift wie "Cinéma" kaum eine Antwort: blumige oder fleissige Exegesen von Filmen, deren heisse Eisen feuilletonistisch so abgeschreckt werden, dass sie an Parties sich gefahrlos von Hand zu Hand weiterreichen lassen - aber kaum eine Information über die materielle Seite des Produzierens. Auch für die Kritik gilt, was Benjamin beschreibt: sie versäumte es, ihre eigene Technik revolutionär zu durchdenken, sich also die Methoden anzueignen, deren eine Kritik und Geschichtschreibung bedarf, wenn sie Entwicklungen im Filmschaffen nicht länger als Geschichte der Ideen und Wandlungen ihrer Autoren-Unternehmer erscheinen lassen will. (1)

Gewiss wäre es naiv, zu übersehen, dass fortschrittliche Intentionen der Kritiker täglich ihre Grenzen an den Gegebenheiten ihrer eigenen Anstellungsverhältnisse finden - Grenzen, die freilich nicht gleich auch für ihr "Cinéma" gelten müssten. Ist an dieser Stelle von der Kritik die Rede, so einzig, weil bei ihr die Ideologie vom Autorenfilm öffentlich besonders schlagend manifest wird: jene ideologische Betrachtungsweise, die das wirkliche Funktionieren der Filmproduktion verschleiern, verfälscht.

Denn ernsthaft können Filme, die eine so differenzierte Arbeitsteiligkeit zur Voraussetzung haben, nicht anders denn als Produkt eines je besonders organisierten Kollektivs begriffen werden - wie immer die ästhetischen Entscheidungen in letzter Instanz gefällt worden und verantwortet sein mögen. Für die sträfliche Unklarheit über diesen Punkt könnten schier endlos Beispiele aufgezählt werden. Gewiss: es kann eine Leistung eines Regisseurs sein, wenn er etwa dem Kameramann das Zoomen verbietet. Wenn umgekehrt zum Beispiel aber ein Kameramann gegen einen geizigen Autoren-Produzenten auf Travellings bestanden hat, weil er sich schämt, armselige Arbeit abzuliefern, und wenn diese von ihm in das Produkt eingebrachte Qualität dann ein Kritiker - freilich selten genug - dem Gestaltungswillen, der Sensibilität pp. des Autoren-Produzenten zuschreibt, statt den besonderen Umständen, die diesen als Kleinunternehmer gezwungen hatten, der Forderung eines ernsthaften Filmarbeiters diesmal zähneknirschend stattzugeben, so wird der Missstand evident.

Nun könnte man über derlei Ideologeme hinwegsehen, blieben sie für die Entwicklung des Filmschaffens ohne Folgen. Aber im Gegenteil führen sie bei den derzeit herrschenden Mechanismen der Finanzierung dazu, dass die schlechten Arbeitsbedingungen

sich wiederholen: die Bundes- und Fernsehgelder werden auf die künstlerische Sensibilität und ähnliches hin ausbezahlt (auch wo sonnenklar sein müsste, wie dieser Schein einzig von der Arbeit des produzierenden Kollektivs erzeugt worden ist), sofern nur der Autor-Produzent, nicht zuletzt mit forschem Auftreten, die Garantien zu liefern scheint, dass er als Unternehmer mit irgendwelchen Geschäftsmethoden seine Künstlergloriole zu reproduzieren in der Lage sein wird.

* * * * *

Betrachtet man den skizzierten Zusammenhang aus der Perspektive des Filmarbeiters, so fällt es schwer, den Begriff der Ausbeutung zu meiden. Jedenfalls: es beginnen sich die bewussteren Filmarbeiter gegen diesen Zustand zur Wehr zu setzen. Und ein Ausdruck dieses Prozesses ist die Gründung des Filmkollektivs Zürich.

Jede Ueberlegung, die man über die Veränderung der Arbeitsverhältnisse, über die Verbesserung der Produkte in Richtung auf eine grössere soziale Resonanz anstellt, führt zur zentralen Frage der Organisation: zum Bedürfnis, neue Formen der Kooperation zu entwickeln, die es erlauben werden, sich vom Dilletantismus zu befreien ohne zugleich bei industriellen Produktionsverhältnissen zu enden, die, in Konkurrenz zum internationalen Filmkapital, sich ungebrochen an dessen Strukturen - sei's aus Not, sei's aus Blindheit - orientieren. Das Filmkollektiv Zürich, gegründet im Sommer 1975 als Zusammenschluss von Filmtechnikern im weitesten Sinne und anderen Interessierten, die mit der Zusammenlegung ihrer Produktionsmittel - 'hardware' so gut wie Handwerk - die Grundlage für neue Kooperationsformen schufen, könnte dabei ein Anfang sein.

Ob angesichts der Gewalt der äusseren Verhältnisse das Unternehmen als Alternative gelingt, kann nach der kurzen Zeit seines Bestehens niemand sagen. Es wird davon abhängen, ob es gelingt, neben den materiellen Produktionsmitteln - dem konstanten Kapital - auch die Verfügungsgewalt über das variable: die finanziellen Mittel der einzelnen Projekte kollektiv in die Hände zu nehmen - de facto, nicht bloss de jure. Dies wiederum hiesse, die gewonnenen Erfahrungen zu reflektieren im Hinblick auf die Ziele:

statt Minimierung der Kosten, Drehzeit etc. Maximierung der Arbeitsqualität zum obersten Kriterium bei der Organisation des Produktionsprozesses zu machen,

statt die konventionellen Arbeitsteilungs- und Entscheidungsstrukturen zu reproduzieren eine dem jeweiligen Projekt angemessene Form der Zusammenarbeit zu entwickeln und diese auch gegenüber den Geldgebern und Produktionspartnern durchzusetzen,

statt die kommerzielle Verleihstruktur kritiklos zu beliefern, gesellschaftlich nützliche Filme zu machen

mit der umfassend wahrgenommenen Kollektivität des Produzierens die Filme zugleich zu bereichern und Formen zu entwickeln, die der ästhetischen Verelendung der Unterhaltungswaren entgegentreten; damit also nicht nur neue/richtige/fortschrittliche Ideen zu 'transportieren', sondern neue Formen des Gebrauchs von Filmen zu schaffen.

(1) In dem Sinne, als es sinnvoll erscheint, z.B. eine Geschichte der Praesens-Film - die Produktionsfirma als Parameter, die je wechselnde Konstellation als

Variable - zu schreiben, mag es gewiss sinnvoll sein, auch die Entwicklung einzelner Autoren-Produzenten zu verfolgen. Falsch wird ein solches Unternehmen, wenn es exklusiv betrieben wird, wenn versäumt wird, es zu ergänzen mit freilich ungewöhnlichen, aber nicht minder sinnvollen Untersuchungen wie etwa 'Renato Berta und seine Regisseure' oder 'Georg Janett als Ghostworker' etc. Doch es scheint, dass man schon so berühmt und gestorben sein muss wie Hanns Eisler, bis ein Zyklus seiner Filme vorstellbar wird: öffentlich geförderte Spielstellen entblößen sich heute nicht, sogar die Pseudokontinuität von Starkarrieren aus dem Grabe zu holen (statt sie als Reklameunwesen zu isolieren von der realen Kontinuität, der des Geschäfts einzelner Produktionsfirmen) und verstehen sich dabei noch als Kulturinstitute, während offenbar eine Retrospektive der Filme Emil Bernas oder Hermann Hallers den Horizont ihres Filmverständnisses überschreitet.