

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

Mit "Kino-Fronten" haben die Herausgeber Werner Petermann und Ralph Thoms ein Patchwork zusammengestellt, das an endgültigen Wahrheiten über den Film seit '68 wenig Interesse zeigt. Die Aufsätze beschränken sich nicht auf Darstellungen des Genres 'Politisches Kind', sondern sind erweitert durch einen vergleichenden Blick auf Pornos, auf politische Filme, durch Erinnerungen an den DFFB-Studenten Holger Meins und durch einen Seitenblick auf Komödien. So werden auch Erhellungen der Politik des Kinos angestrebt. Teils findet man glänzende Aufsätze: vor allem Thomas Brandlmeiers Vergewärtigung der bundesdeutschen Filmtheorie um '68 und die Geburtsstunde der 'Ästhetischen Linken' und Martin Schaub's Portrait Alain Tanners; teils werden ziemlich vordergründige Pamphlete präsentiert, die ein entschiedeneres Lektorat verdient hätten. Ärgerlich ist Dietrich Kuhlbrodts Versuch geraten, die Veränderungen der letzten 20 Jahre, die er als Verluste begreift, anhand einer Polemik gegen Herzogs "Cobra Verde" und Hauffs "Stammheim" nachzuzeichnen. "Wir müssen uns", schreibt er gegen Werner Herzog, "neu besinnen, wer Freund ist und wer Feind." (S. 139) Kuhlbrodt gefällt sich in der Pose des verbalradikalen Wüterichs, der Hauff die geschichtsfälschende Ästhetisierung von Stammheim und die nachträgliche Vernichtung der Baader-Meinhof-Gruppe vorwirft. Nun ist es nichts Neues, daß sich Hauff auf eher passionslose Gebrauchsfilm verweist, denen man leicht Brüche zwischen kritischer Absicht und gewöhnlicher Ästhetik nachweisen kann. Interessant wäre es, diesen Zwiespalt genau auszukundschaften: "Stammheim", der Film, war so betont unfilmisch, so zurückgenommen und vorsichtig inszeniert, daß es schien, als sollte dieser Film das Durchbrechen des öffentlichen Schweigens betreiben - und blieb dennoch in den Denkverböten der Tabuisierung befangen. Kuhlbrodt (von berufswegen Staatsanwalt und Kritiker) beläßt es

dabei, sich in Überspitzung zu gefallen. "Die Richter blockten juristisch ab. Der 'Stammheim'-Film ästhetisch." (S. 137) Ein schiefes Bild, ein fürchterlicher Vergleich, in dem staatliche Unterdrückung und Rechtsbeugung und Hauffs milde, psychologisierende Dramaturgie im Wortgeklingel in eins zu fallen scheinen.

Löblich ist es, auch Produzenten das Wort zu geben. Der ausführliche Beitrag der Medienwerkstatt Freiburg ist als Selbstdarstellung eines Versuches zu lesen, weitgehend unabhängig von Kino und TV, Gegenöffentlichkeit zu schaffen und ebenso ergiebig als Bericht einer Professionalisierung. "Videofront", so der Titel, bietet Anschauungsmaterial, wie die Erfahrungen und die Ideen aufeinander einwirken können. Gerade der eingreifende Dokumentarfilm, um den es stets die lebhaftesten Debatten gegeben hat und um den im Spannungsfeld zwischen Bewegungsfilm und arrangiertem Kunstwerk gerungen wurde, hätte jedoch Anlaß zum Streit geboten. Wie wäre es mit einem Blick von 1988 auf die einst hitzig geführte Debatte um den Begriff des Authentischen zwischen Kreimeier und Wildenhahn gewesen? Welche Folgen hatte sie? Oder mit einer Auseinandersetzung zum Beispiel zwischen Peter Krieg, den "Spaltprozeß"-Regisseuren Strigel/Verhaag und der Wendtländischen Filmkooperativen, die sich im Laufe der Zeit höchst unterschiedlich von den Absichten des Bewegungsfilms entfernt bzw. verabschiedet haben? Da haben die Herausgeber vielleicht eine Chance verpaßt. Auch Wolfgang Landgraebers informative Rückschau auf die Politisierung des bundesdeutschen Kurzfilms um 1970, die ein Schlaglicht auf eine vom Verschwinden bedrohte Kunstform wirft, füllt diese Lücke nicht.

Der Rede wert ist Werner Petermanns Beitrag, in dem der Versuch unternommen wird, das Terrain abzustecken und untergründige Verbindungen zwischen Avantgarde und Pop-Kultur bloßzulegen. Die Didaktisierung des Kinos in den sechzigern, die sich in der Sichtbarmachung des Illusionären ausdrückte, versteht er als Antwort auf die Krise des Kinos, die der Siegeszug der Fernsehbilder mit sich brachte. Die Avantgarde antwortete auf die synthetische Authentizität des neuen Mediums mit Selbstvergewisserung. Diese neue Künstlichkeit, die bei Godard und Straub zum Stil gerann, findet sich verwandelt im populären Kino der achtziger Jahre wieder, in dem die Menschen wie Maschinen erscheinen und die Technik die Hauptrolle spielt. Daß der Mensch nur eine Erscheinung unter anderen sei und a priori keine besondere Aufmerksamkeit verdient, hatte Bazin geschrieben, um auszudrücken, daß das Kino die objektive Welt entdecken kann. Spielberg und Lucas machten damit auf amerikanische Weise ernst. Ihre Filme, schreibt Petermann, "stellen ihre absolute Künstlichkeit bewußt aus, indem sie die Oberfläche als Tiefe ausgeben, wobei sie auf eine 'naturalistische' Inszenierungsweise vertrauen können, die der 'Natur' eines Supermarktes entspricht. Die filmischen Zeichen verweisen nur noch auf sich selbst, die Schauspieler sind ihre eigene Doppelgänger. George Lucas hat auf kommerzieller Ebene verwirklicht, was Filmemacher wie Straub/Huillet in jedem ihrer Filme aufs neue durchzusetzen versuchen: Die Gleichberechtigung der Körper und Objekte." (S. 15) Das Nachdenken über das Zeigen der Dinge und der Menschen taucht in den verschiedenen Beiträgen unversehens wieder auf.

"Die Zivilisation fabriziert Dinge, und diese Dinge leiten uns eigentlich, Baudrillard sagt, wir erleben jetzt die 'Rache der Dinge'. Es sind die Dinge, die uns bestimmen, nicht umgekehrt", sagt Alain Tanner. Der Diskurs der Befreiung, in dem sich der Schweizer Regisseur schon vor '68 heimisch fühlte, ist verschwunden. Die Utopien sind versickert. Dennoch hat Tanner nicht aufgehört, kinematographisch von den Menschen zu reden, die in seinen Filmen zunehmend stummer werden. "Vielleicht gab es zu viele Geschichten, zu viele Bilder zu viele Schauspieler und nicht genug Schweigen und Notwendigkeit", sagt in seinem neuen Film ein Regisseur, der keine Filme mehr dreht. Der Zürcher Kritiker Martin Schaub schält, theoretisch beschlagen und liebevoll, Tanners beharrlichen, ironischen Optimismus heraus. Seit "Jonas", den Tanner einmal den verbindlichen Diskursfilm der siebziger Jahre nannte, kann man in seinen Filmen beispielhaft das Zerbröckeln der (lebens-)geschichtlichen Utopien nachschauen. Tanner hat dies nicht als Katastrophe, sondern als den millimeterweisen Rückzug der Ideen nachvollzogen. In dieser Bewegung wurde die Sprache unwichtiger und der Körper, die Schauspieler, die Landschaft gewannen neue Bedeutungen. Die Hoffnungen haben ein anderes Gesicht bekommen. Ein möglicher, schweigender Aufbruch ist darin noch zu erkennen.

In einem geistreichen Vergleich von Doris Dörries "Männer" (1985) und May Spils "Zur Sache Schätzchen" (1967) liest Claudia Lenssen die Wandlungen des Zeitgeistes ästhetisch heraus. In "Männer" entdeckt sie keinen "Filmmeter Zeit, in dem die Frauenfigur Zeichen eigener Erotik ausspielen könnte", keinen "Raum für Träume, sondern ein Modell dafür, wie alles besser wird, indem es beim alten bleibt." (S. 144) Wenn man sich die erfolgreichen, letzten beiden Filme von Doris Dörrie ansieht, in denen kein Satz und kein Bild stimmt, weil uns alles von seinem Unterhaltungswert überzeugen will, weiß man, was die Krise des deutschen Kinos derzeit bedeutet. Es sind Filme, die nicht an 1968 anknüpfen, sondern vorher - beim Schnulzenkartell.

Rainer Gansera macht sich Gedanken über die langen Einstellungen, die wie kein zweites ästhetisches Mittel für den Autorenfilm kennzeichnend wurden. Störend verziert ist der Aufsatz mit der Ansicht, daß außer Bazin, Straub und dem Autor niemand einen blassen Dunst hat; der Ton wird schnodderig, wenn von deutschen Regisseuren die Rede ist, ehrfürchtig, wenn Gansera französische Autoren übersetzt - etwa Bazin: "Die Zeit der Musik ist sofort und ihrer Definition nach eine ästhetische Zeit, während das Kino seine ästhetische Zeit nur derart erreicht und konstruiert, daß sie von der gelebten Zeit ausgeht, der bergsonschen 'Dauer', die wesentlich unumkehrbar und qualitativ ist." (S. 48) Damit ist nicht weniger gemeint als der Umriß einer moralischen, am Leben gemessenen und ausgerichteten Ästhetik. Es mag sein, daß es Bazins (ebenso wie Kracauers) Realismusverständnis an theoretischer Grundlage fehlt und der emphatische Wirklichkeitsbegriff den Ruch einer axiomatischen Setzung nicht los wird. Auch die Gefahr doktrinärer Verhärtungen, die in jeder Bestimmung des ästhetischen Wahren und Richtigen lauert, gilt es, im Auge zu haben. Unwiderlegbar scheint mir jedoch, daß Bazins Idee hinreicht, um dem Verbindenden von so verschiedenen Regisseuren wie Wenders, Truffaut oder Straub auf die Spur zu

kommen. Auf eine jeweils besondere Weise ist ihren Filmen eine Zärtlichkeit für das Gefilmte zu eigen - und ein Respekt vor jener gelebten Zeit anzusehen.

Stefan Reineke