

David Stratton: The Last New Wave - The Australian Film Revival.-
London: Lorrimer Publishing 1980, 337 S., £ 9,95

Brian McFarlane: Australian Cinema 1970-1985.- London: Secker and
Warburg 1986, 237 S., £ 14,95

Unter den in den siebziger Jahren selbstbewußt ein Neues Kino ankündigenden Ländern mußte sich auch die Bundesrepublik die Ehre mit Australien teilen. David Stratton nennt sein Buch 'Die Letzte Neue Welle' - und nicht die neueste Neue Welle -: denn "die Wahrscheinlichkeit, daß zukünftig in anderen Ländern noch einmal so ein Aufschwung, und von solcher Qualität stattfindet, ist gering". So der Autor, der selbst jahrzehntelang als Chef der 'Sydney Filmfestspiele' die internationale Szene genau beobachten konnte.

Die Parallelen zum Neuen deutschen Film sind unübersehbar: Da in Australien der Binnenmarkt besonders über Verleih und Abspielstellen von Hollywood völlig kontrolliert und kolonisiert ist, hatten die eigenständigen Filmemacher eine ebenso hoffnungslose Ausgangsposition

wie deutsche Filmemacher Anfang der sechziger Jahre. Dies änderte sich erst, als nach dem Abtreten der Regierung Menzies im Jahre 1966 zunehmend staatliche Gelder zur Produktionsförderung frei wurden. Selbst eine Art Oberhausener Manifest gab es: die Streitschrift der Journalistin Sylvia Lawson, 1965 veröffentlicht, in der sie für eine nationale Filmkultur plädierte, im eigenen Land verwurzelt und geführt von denen, "die das Handwerk der Filmsprache beherrschen, nicht nur zu Werbezwecken, sondern zu der dem Film eigenen Poesie und Fantasie". Der Alexander Kluge des Neuen Australischen Kinos war Barry Jones, ehemaliger Fernsehstar, Universitätsprofessor, prominentes Mitglied der Australischen Labour Party und Lobbyist, der das Ohr der Regierung hatte und zusammen mit dem Journalisten Philip Adams die publizistischen Grundlagen zu gesetzlichen Förderungsmaßnahmen schaffte. 1970 wurde dann die Australian Film Development Corporation, der Experimental Film and Television Fund und die Australian Film and Television School gegründet. Auch hier war hauptsächlich an Wirtschaftshilfe gedacht: Die Mittel sollten eine ökonomisch stabile und finanziell rentable Filmwirtschaft ins Leben rufen. Wie nach Oberhausen waren die ersten Früchte dieser Initiativen jedoch eher süß-sauer. Ohne adäquaten Vertrieb stockte die Produktion, und schon 1972 setzte sich die Tarriff Board Inquiry energisch für Verleih- und Abspielförderung ein.

Erst die zweite Generation von Filmemachern, die sich über die Möglichkeiten der Selbstdarstellung hinaus auch für die Frage des Marktes interessierte, konnte sich durchsetzen. Nach Bruce Beresford, Tim Burstall und John B. Murray waren es Peter Weir, Phil Noyce, Gillian Armstrong und Fred Schepisi, die sowohl ein nationales wie internationales Publikum gewannen, für Filme wie 'Picnic at Hanging Rock', 'The Cars that Ate Paris', 'The Chant of Jimmie Blacksmith', 'The Last Wave'. Wie auch beim Neuen Deutschen Film, gelang es dem australischen Film eigentlich nur über die internationalen Festivals, die Presse und die Studiokinos, ein gewisses Renommé zu erreichen, das dann auch zu Hause als Kassenerfolg zu Buch schlug.

Andererseits sind auch die Unterschiede zur deutschen Situation bemerkenswert: Obwohl auch das Australische Kino über seine Regisseure international bekannt wurde, haben Filmemacher (und die Kritik) den Starkult um den Regisseur weit weniger forciert als beim deutschen 'Autorenfilm'. Sujets, Handlungsführung und Inszenierung waren von Anfang an mehr an den Genres des Hollywoodkinos und seinen nationalen Varianten orientiert. Wenn dadurch die australischen Filme vielleicht formal weniger ergiebig und deshalb für die Filmtheorie und Avantgarde von geringerer Bedeutung sind als die ersten Filme von Fassbinder, Schroeter, Herzog oder Wenders, so hat man den Eindruck einer wesentlich zielbewußteren, film-historisch und handwerklich sicheren Produktion, die dem Aufbau einer heimischen Filmindustrie in zehn Jahren näher kam als die Westdeutschen Filmemacher in fünfundzwanzig. Der in der deutschen Produktion so auffällige Bruch zwischen einer hochentwickelten Subjektivität und ästhetischen Hermetik in der Spielfilmform einerseits, und einer sozial engagierten Dokumentarfilmproduktion andererseits, besteht in Australien nicht. Die Spielfilme stellen sich gesellschaftlichen Fragen

und Problemen, ohne darüber lehrhaft und phantasielos zu werden. Es ist ein Unterhaltungskino ohne schlechtes Gewissen und, wie die angelsächsische Film- und Fernsehproduktion ganz allgemein, auf Komödien, 'Action' und psychologische Dramen spezialisiert. Dazu kommt ein für alle nationalen Nicht-Hollywood-Kinos der siebziger Jahre typischer Hang, die eigene Vergangenheit spektakulär zu 'verarbeiten' und dabei auch gehörig zu vermarkten. Neben bewußt 'nationalen' Themen wie in 'Breaker Morant', 'We of the Never Never' oder 'Gallipoli' waren es vor allem Abenteuerfilme, wie die außerordentlich erfolgreichen 'Mad Max'-Filme oder der zur Zeit Rekorde schlagende 'Crocodile Dundee', die dem Australischen Kino seine Identität gaben.

Die vorliegenden beiden Studien machen nur einen Bruchteil der in den letzten sieben Jahren zum australischen Film veröffentlichten Bücher aus: Nach vorsichtiger Schätzung sind es inzwischen rund zwanzig. Sie unterscheiden sich sowohl im Ton als auch im Aufbau stark voneinander. David Stratton, dessen Untersuchung ganz am Anfang der Buchwelle stand, berichtet quasi als Beteiligter, nicht ohne parteiischen Witz und maliziöse Polemik, gerade was die Intrigen und persönlichen Reibereien angeht. Man bekommt von der australischen Filmszene den Eindruck einer recht insularen Clique von Filmemachern, Geschäftemachern und mehr oder weniger farbigen Figuren im Getümmel zwischen Melbourne und Sydney. Auch hier bieten sich Parallelen zu Deutschland an: Denn Melbourne und Sydney sind - wie Berlin und München - zwei 'Schulen', was die Filme angeht, zwei grundverschiedene Temperamente, zwei Auffassungen vom Kino: hier Realismus, dort Kinomythen.

Die ersten Kapitel bei Stratton sind in dieser Hinsicht wie auch zum historischen Verständnis am aufschlußreichsten. Danach beschränkt sich der Autor eher auf die Biographie der Regisseure und Darsteller und gibt dem Leser zu den bekanntesten Filmen einen Überblick über Finanzierung, finanziellen Erfolg und kritische Rezeption. Schließlich liefert Stratton noch jeweils eine kurze Nacherzählung der Story. Diese faktisch sehr ertragreiche, und sich in der Theorie bewußt bescheiden gebende Arbeit ist nach der auf diesem Gebiet etwas an Theorieüberhang leidenden Literatur sehr erfrischend. Sie läßt sich somit als Nachschlagewerk gut gebrauchen, ist allerdings ohne Kenntnis der Filme wohl auch ermüdend und nun nicht mehr ganz aktuell.

McFarlane's 'Australian Cinema 1970-1985' bietet dagegen eine historisch-kritische Studie, wie man es von einem Literatur- und Filmwissenschaftler erwarten kann. Der einleitende Teil, der den Hintergrund zur Geschichte des Aufschwungs rekapituliert, ist übersichtlicher gegliedert als bei Stratton, nicht zuletzt, weil er sich auf seine Vorgänger berufen kann. Danach folgen - was nach dem oben Ausgeführten nicht nur seine Berechtigung hat, sondern fast unumgänglich ist - nach sechs Themen geordnete Kapitel: 'Mates and Others in a Wide Brown Land' (zum Thema Männerfreundschaften und dem Ethos der Kameradschaft in der Pionierlandschaft), 'The Rural Landscape' (dem Topos der immer noch wilden und oft tödlichen Natur); 'The Cities' (Bilder des kontemporären Australiens in den Großstädten); 'Men and Women' (Beziehungsprobleme und Geschlechterkonflikt);

'Growing Up Was Never Easy' (über Kindheit und das Erwachsenwerden); und schließlich 'History Lessons' (Filme zum Thema Geschichte und Vergangenheit). Daß es bei einer solchen Aufteilung zu willkürlichen Trennungen kommt, erkennt McFarlane an, kann sich aber meist rechtfertigen, wenn er bestimmte Filme mehrfach diskutiert. Sein kritisches Urteil ist gut fundiert, die Stories werden sinnvoll referiert, und die Interpretation ist einführend. Was die Urteile vor feuilletonistischem Impressionismus bewahrt, sind die in jedem Fall klar artikulierten Kriterien und Gesichtspunkte, nach denen vorgegangen wird. Die Inhaltsangaben sind lebendig, und im Gegensatz zu Strattons Buch erhält der Leser bei McFarlane auch einen Eindruck von den Filmen, die er nicht gesehen hat. Die Studie schließt mit einem kritischen Rückblick ('Taking Stock') und einigen Vermutungen zur Zukunft ('Progress and Prospects'), die gedämpft optimistisch gehalten sind, allerdings beklagen, daß zuviel vom großen Geld die Rede ist und nicht genügend von den großen Themen, vom kritischen Realismus und dem sozialen Engagement, die in der neuesten Produktion vermißt werden. Damit ist ein Erwartungshorizont ziemlich klar umrissen, innerhalb dessen man sich mit dem Autor nicht anlegen kann.

Thomas Elsaesser