

BEITRÄGE ZUR KOMMUNIKATIONS- UND MEDIENPOLITIK Band 1



A. Walpen, F. A. Zölch (Hg.)

Politik und Publizistik – Publizistik und Politik

Festschrift für Oskar Reck

Mit Beiträgen von

Andreas Blum Christian Doelker Ernst Eggimann Bundespräsident Kurt Furgler
Andreas Gerwig Peter Hunziker Hans-Peter Kleiner Hans W. Kopp Willy Loretan
Werner Martignoni Hanspeter Maurer Jörg Paul Müller Kurt Müller Ulrich Pfister
Bundesrat Willi Ritschard Ulrich Saxer Hans-Ulrich Schlumpf Gerhard Schmid Peter Studer

Verlag Sauerländer

Hans-Ulrich Schlumpf

Gletscher-Beschwörung

Ich schicke voraus, daß ich nur subjektive Gedanken zum Thema beitragen kann. Wenn ich «wir» schreiben werde, so nicht aus Überheblichkeit oder weil ich Subjektivität verwischen möchte, sondern weil unsere Sprache, im Gegensatz zur Indianersprache Aymara zum Beispiel, verbal nicht auszudrücken vermag, daß ich mit mindestens noch einem Menschen dasselbe sehe, fühle, denke. Die Aymara können unterscheiden zwischen «wir» als einer und ich, als zwei und ich, als drei und ich usw.

1974 erhielt ich die Gelegenheit, in der Serie «Eine Zukunft für unsere Vergangenheit» zum europäischen Denkmalschutzjahr einen Kurzfilm über «Straßen- und Flußräume» zu drehen. Ich machte daraus den Film «Beton-Fluß» gegen das Exprefß-Straßen-Y in Zürich.

Ich liebe meine Stadt, in der ich aufgewachsen bin. Besonders die Promenade am Platzspitz, wo die Bäume ihre Zweige in die Limmat senken. Im Sommer bade ich gerne im oberen oder unteren Letten. Das Wasser ist wieder sauber. Unmittelbar hinter einem der wichtigeren europäischen Bahnhöfe hat Zürich seine grüne Lunge, durchflossen von den beiden Flußbronchien Limmat und Sihl, abgeschirmt vom Lärm der Großstadt durch das Landesmuseum, Hort unserer Geschichte. Vor dieser grünen Insel hatte der Beton bisher haltgemacht. Bis unsere Planer in den 50er Jahren auf die unselige Idee des «Y» kamen.

Max Frisch hat unser politisches Selbstverständnis formuliert: uns in unsere eigenen Angelegenheiten einmischen. «Beton-Fluß» sollte ein starker, aufrüttelnder Film werden. Ich mußte, dachte ich, meinem Nachbarn nur zeigen, was da auf uns zukommt, und er würde mit mir einverstanden sein: Stoppen wir gemeinsam diesen Irrsinn, der unsere Stadt kaputtmacht!

Unterdessen hat der Kanton in einer denkwürdigen Abstimmung die Stadt überstimmt – es erscheint wie eine späte Rache für frühere, jahrhundertelange Unterdrückung –, und das graue Betonband schiebt sich unaufhaltsam weiter. In Kürze wird der Autobrei aus der Milchbuck-Tunnelröhre quellen, letzte Reste unter sich

oder mit seinem Lärm begrabend, die diese Stadt noch lebenswert machten: die Flußlandschaft, den oberen Letten, die Lagerhäuser, in denen eine zukunftslose Jugend kurz Hoffnungen schöpfte, die Kastanienbäume am Sihlquai. Gegen den Willen des Volkes. Für unsere Schlüsselindustrie, den Bau, den wir uns längst nicht mehr leisten können, weil für ihn in diesem Land kein Platz mehr vorhanden ist.

Ich denke an unsere Vorfahren, die Pfahlbauer, welche vor Jahrtausenden vor dem Bellevue und dem Bürkliplatz auf dem Großen und Kleinen Hafner siedelten. Gab es sie schon vor der letzten Eiszeit? Glaubten sie mit Beschwörungen und Gebeten, die gegen sie vorrückende Gletscherzunge aufzuhalten? Oder ging es so langsam, daß sie erst, als es kalt wurde in Zürich, merkten, daß sie vor der Katastrophe standen? Wie schnell dagegen fließt Beton. Das ist das Unheimliche! In meinem kurzen Leben ist er buchstäblich über uns hereingebrochen. Die Stadt, die ich liebe, wird mir fremd: «Ich ahnte, daß sie sich selber genüge, denn sie war vollkommen und ohne Gnade» (Friedrich Dürrenmatt).

Giuseppe Reichmuth zeigt in seinem unterdessen berühmten Bild, wie sich die Eiszeit von links her gegen Zürich ins Bild schiebt. Die Uhr des St. Peter zeigt fünf vor zwölf. Ein prophetisches Bild: 1980 skandierte unsere Jugend: «Nieder mit dem Packeis!» Kann man mit Parolen Gletscher stoppen? Muß man sich nicht zuerst mit der Natur der Gletscher beschäftigen, um zu begreifen, was vor sich geht? Muß man nicht zunächst *aufklären, informieren und Zusammenhänge herstellen* darüber, warum bei uns so viel Beton vergossen wird? «Schmidheiny, Holderbank und Kalk», einer der wenigen Rohstoffe der Schweiz. Muß man nicht die Verknüpfung zeigen, mit unserem eigenen existentiellen Bedürfnis nach Sicherheit des Arbeitsplatzes, das uns immer mehr Straßen, Atomkraftwerke, Industrieanlagen bauen läßt? Müßte man nicht auch von den großen Antrieben sprechen: die Welt umzugestalten, sie untertan machen; den Zerfall, den Tod besiegen?

Der Stadtrat von Zürich hat sich dann aufgeregt wegen «Beton-Fluß» und diskret bei den Geldgebern in Briefen seiner Entrüstung über das «Machwerk» Ausdruck gegeben. Das hat mich damals noch gefreut, und ich fühlte mich «politisch». Mit dem Film wurde und wird auch in zahlreichen Bürger-Initiativen gegen die Betonierung unseres Lebensraumes gekämpft, und auch das hat mein politisches Selbstbewußtsein auf Zeit bestärken können.

Jetzt, wo der Milchbuck-Tunnel fast fertig ist, das Brückenprojekt über die Limmat zur Submission aufliegt, wieder vom «Y» – Süd- und Westast – und nicht mehr von der für den Abstimmungskampf schnell hervorgezauberten reduzierten «I»-Variante die Rede ist, fühle ich nur meine Ohnmacht und meine Wut über mich selbst. Habe ich genügend starke Bilder, Töne und Worte gefunden, um etwas bei meinem Nachbarn zu bewegen? Hab' ich mein Vorstellungs- und Gestaltungsvermögen überschätzt? Oder überschätze ich einfach die Möglichkeit, mit

dem Medium Film «politisch» zu werden? Können Beschwörungen Gletscher stoppen?

Hat nicht das starke Bild des eiszeitlichen Zürich von Giuseppe Reichmuth mehr ausgelöst: eine Bewegung der Jugend, die in diesem Bild ein Symbol ihres Leidens an dieser Stadt und ihrer Ohnmacht gefunden hat. Ist dies Bild deshalb nicht «politischer» als mein Film, der noch analysiert, argumentiert und polemisiert? Greift dieses Bild nicht tiefer, weil es gerade das anrührt, was unter der Eisdecke in Menschen noch immer vermutet werden darf?

Ein Argument der Behörden gegen die Wiedereröffnung des Jugendzentrums an der Limmatstraße war: In vier bis fünf Jahren muß die Liegenschaft sowieso dem «Y» weichen; man stelle sich dann die Folgen einer Schließung vor, wenn die (bewegte) Jugend dort erst einmal *heimisch* geworden ist. Der Kreis schließt sich: heimisch, unheimisch (heimatlos), *unheimlich*...

Die Frage, als Filmer «politisch» zu werden, Film «politisch» zu machen und zu begreifen, stellt sich heute radikaler als noch vor einigen Jahren, als viele meinten, durch die Abbildung von Mißständen, verziert mit einem Marx-Sätzchen, sich in die eigenen Angelegenheiten einzumischen. Natürlich kann und muß man den Standpunkt der *Aufklärung* einnehmen, und er ist in friedfertigen Zeiten sicher nicht der schlechteste. Aber genügt das? Wir erleben es und fürchten (und wir wußten es ja schon: konnte Gottfried Kellers «Verlorenes Lachen» oder die düstere Prophetie des «Martin Salander» die wachsende Zerstörung der Substanz unseres Landes aufhalten?) –, daß unsere Hoffnungen auf eine gerechtere Welt, auf ein lebenswerteres Leben und eine bessere Zukunft für alle Menschen in der weltweit aufsteigenden Restauration zerbrechen könnten. Da helfen uns weder affirmative noch normative Ideologien weiter.

Nach «Krawall» (1968) von Jürg Haßler, der den ersten Aufstand der Zürcher Jugend gegen die Väter in einer anarchistischen Folge von Bildern, Tönen und Worten festhielt, kamen jene trockenen Referierfilme auf, und einige glaubten, nur am linientreuen Wesen könne die Welt genesen. Wir alle bekamen in irgendetwas Form etwas ab von diesem missionarischen Eifer, und er hat uns wahrscheinlich zuviel Kreativität gekostet. Das war ein politisches Selbstverständnis mit und durch Film; das zu wenig tief griff, obschon sich die Väter schon mal richtig provoziert fühlen durch die linken Parolen und die Anprangerung von Mißständen.

Das haben uns die Ereignisse des vergangenen Jahres gelehrt: unsere Bilder, Töne und Worte waren vielfach zu dünn. Sie haben wohl die Betonverwalter erschrecken können, aber sie haben denen nicht warm gegeben, die frieren, und keine tiefergreifende Bewegung gegen den Größenwahnsinn in Bewegung gesetzt, eine Bewegung, die auch meinen Nachbarn dazu bewegt hätte, sich in seine eigenen Angelegenheiten einzumischen.

Szenenwechsel: 1972 tauchte Daniel Schmid bei uns auf, und er wurde von Feind (und Freund) bald zum «Paradiesvogel» des Schweizer Films ernannt. War er ein exotisches Wesen? Sohn einer Hoteliersfamilie in Flims, kam er von der Film- und Fernseh-Akademie in Berlin, die turbulente Jahre hinter sich hatte. In seinem ersten Film gab es keine Beschäftigung mit den Problemen «der Welt» und den Problemchen Zürichs, aber Bilder vom erstarrten Leben zwischen Menschen, von den Spielen der Macht zwischen Herr und Knecht, den Ritualen der Unterwerfung: «Thut alles im Finsternen, eurem Herrn das Licht zu ersparen.» In einem Text zu seinem Film setzte er frech: «If you are not part of the solution, you are part of the problem.» Und: «Es geht nicht darum, ob mit etwas Bestehendem etwas Bestimmtes erreicht werden könnte. Es ist an dem, daß das Bestehende abstirbt, daß das Bestimmte zur Verfaulung des Bestehenden bestimmt ist, weil jeder Gedanke das Bestehende verwittert.» Das läßt mich an Jacob Burckhardt denken. Ein Bild aus Schmid's Film ist mir besonders gegenwärtig: Menschen, im Labyrinth gefangen, suchen sich.

An den Solothurner Filmtagen warfen Filmerkollegen Schmid dann vor, was man mit dem für seinen Film ausgegebenen Geld für wichtige «politische Filme» hätte machen können. Diese kleinkarierte Rechnerei aus dem Munde Gleichaltriger erschreckte mich. Hatte sich der Begriff «politisch» bereits auf die (einzig) richtigen Themen, die (einzig) richtige Machart, die (einzig) richtige Sicht verengt? «Politisch» werden, hieß plötzlich auch gegen die sich verwahren, welche sich als (einzig) «politisch» verstanden. Rechtgläubigkeit und Rechthaberei bedrohten Fantasie und Kreativität. Dieser Konflikt war nicht nur ein äußerlicher auf der Ebene verschiedener Personen. Er ging mitten durch mich selbst hindurch: War es wichtiger, das «Y» zu bekämpfen, oder war es wichtiger, uns selbst kennenzulernen? Müssen wir uns nicht zuallererst mit denen beschäftigen, welche die Lawine von Problemen erst verursachen: mit uns selbst? Wie ist es gekommen, daß...? Warum funktionieren wir so...? Was bedeuten unsere Träume...? Unsere Ängste...? Unsere Obsessionen...? Warum flüchten wir immer nach vorn...? Genügt es, darzustellen, zu zeigen, zu dokumentieren?

1974 zeigte ich meinen ersten größeren Film in Solothurn über den Einsiedler und Sonderling Armand Schultheß. Ich legte diesen Film für mein Gefühl «politisch» an und empfinde ihn heute noch so. Das Porträt dieses «Verrückten» – so sah ihn jedenfalls seine Verwandtschaft – sollte im Zuschauer die Frage evozieren, ob nicht *wir*, die an unsere mörderischen Verhältnisse Angepaßten, die eigentlich Verrückten sind? In der Schlußsequenz des Filmes wird die von Armand Schultheß geschaffene Welt von eben diesen Verwandten zerstört und die ganze Hinterlassenschaft verbrannt, darunter die siebzig von Armand selbst hergestellten Bücher über Sexualität. Mit Recht wurde in den nachfolgenden Diskussionen an die nationalsozialistischen Bücherverbrennungen erinnert. Aber die Frage des Todes,

des Ab-Lebens, wie es so treffend heißt, des Zusammenbrechens der Welt eines einzelnen, die dieser Schluß mit aller Härte zeigt, wurde kaum diskutiert, ob schon im Film durch die im Bild sichtbaren Buchtitel «Warum wir sterben» und «Feuertod und Unsterblichkeit» das Thema aufgeworfen wurde.

Unsere eigene «Verrücktheit» war kein Thema zu jener Zeit und noch weniger war der Tod eines. Der politische Aufbruch der 68er-Bewegung, der unser Denken so sehr bestimmte, brauchte immer Schuldige, das war seine Schwäche: Personen und Gruppen, oder abstrakter: *die* Gesellschaft, *das* System. Wir waren zum unproduktiven Standpunkt der Besserwisser, der immer Überlegenen verdammt, damit tatsächlich Teil eines schon bestehenden Prinzips, in dem jeder gegen jeden konkurriert und kämpft. Unsere Hoffnungen, es anders zu machen, beruhten weitgehend auf denselben abendländischen Vorstellungen, wie sie schon die Väter hatten: *die* Welt umgestalten. Und das hieß ja auch: Menschen umgestalten, um damit (als Heroen?) in die Geschichte einzugehen. Wir übersahen zudem, daß wir selbst tatkräftig an der größten im Gange befindlichen Revolution der Geschichte mitwirkten und daß wir längst die Kontrolle darüber verloren hatten. Was nützten die schönsten Utopien, wenn wir selbst nicht fähig waren, auf das zu verzichten, was Teil des Problems war? Überspitzt ausgedrückt: Was nützte ein Film gegen eine Autobahn, wenn ich, um ihn herzustellen, ein Auto brauchte?

Wir haben uns zuwenig unseren Zweifeln, Ängsten und dem Reiß, der mitten durch uns selbst hindurchgeht, zugewandt, uns zu sehr von vagen Bildern einer schönen neuen Welt blenden lassen. Der Leser verstehe das bitte nicht falsch. Es geht nicht darum, den *kritischen Ansatz* über Bord zu werfen, sondern es geht vielmehr darum, ihn *selbstkritischer* anzuwenden und damit vielleicht ein Stück Wärme und Menschlichkeit, die in den eisigen Fluten ums Überleben kämpfen, wieder an Bord zu holen. Auf dem Hintergrund dieser Gedanken empfinde ich den Film «Armand Schultheß – j'ai le téléphone» deshalb als den «politischeren» Film als «Beton-Fluß». Ich bin dennoch froh, beide gemacht zu haben, sie haben beide mit meinen Angelegenheiten zu tun.

Die eigene Arbeit als Filmer «politisch» zu begreifen, ist also für mich kein abgeschlossener Vorgang, und die einzelnen Filme sind Stationen auf einem ins Unge- wisse führenden Weg. Wenn ich jetzt ein größeres Filmprojekt verwirklichen will, möchte ich möglichst nahe an meine eigenen Erfahrungen und Zweifel herangehen. Es soll ein «subjektiver» Film werden, der allerdings etwas zu objektivieren sucht, das ich ebenso genau zu sehen glaube wie früher beim «Y» oder bei Armand Schultheß. Eigentlich ist es wieder ein «Dokumentarfilm», obschon eine Geschichte erzählt wird: der Dokumentarfilm über Vorstellungen und Erfahrungen von mir. Es ist die Geschichte eines Ethnologen, der nach Südamerika reist, um den Berichten über die Ausrottung der Indianer an Ort nachzugehen.

Seit ich mich erinnern kann, verkörpern für mich «die Indianer» eine bessere und menschlichere Welt. Wahrscheinlich haben sie sich in meinem Unbewußten direkt mit dem Bild des Christkinds verbunden. Auf meinen früheren Kinderzeichnungen trägt dieses jedenfalls einen farbigen Strahlenkranz, ganz ähnlich dem Federschmuck eines Indianers. Später haben mir die Peter-Cailler-Nestlé-Kohler-Bilderbücher, der Lederstrumpf und die Karl-May-Lektüre das Bild des Indianers zum edlen Wilden verklären helfen, wobei ich deren grausame Rache, ihren Feinden, den Weißen, den Skalp zu nehmen, immer als wohltuend gerecht empfand. Unterdessen ist das Bild differenzierter: die Lektüre wissenschaftlicher Arbeiten, vor allem aber eine Reise durch Südamerika, bei der ich Indianer kennenlernte, haben mir gezeigt, daß die Vorstellung nur bedingt mit der Wirklichkeit übereinstimmt. Immerhin gibt es «primitive» Indianer-Gesellschaften, die sozial und menschlich höher entwickelt sind als die unsere. Das allein genügt, um unsere Kultur nachzudenken. Aber das Bild des Indianers ist *mein Bild* einer sozial und menschlich entwickelteren Welt geblieben (ein Bild, das ich seltsamerweise mit sehr vielen Zürchern teile). Die Beschäftigung damit hat die Frage nach meinem Wesen, einem durch die europäische Kultur geprägten Wesen, grundsätzlich gestellt.

Ich lese, mit welcher Überheblichkeit und Grausamkeit Europa – das Abendland – diese Völker aus ihrem Schlaf gerissen und bis auf wenige Reste zerstört hat! Mit welcher Gier haben wir uns auf das Gold, das Öl, das Uran gestürzt, die Erde anderer geplündert und, wo Menschen im Wege standen, gefoltert, gemordet und gebrandschatzt, bis heute. Wer sind wir, die wir diese weiche und verletzte Welt des Wassers, der Pflanzen, Tiere und Menschen mit einer Kruste toter Materialien wie Stahl, Glas, Beton, Plastik überziehen? Wer sind wir, die wir mit lebensgefährlichen Giften und Abgasen die Erde und schließlich uns selbst in einer tödlichen Dunstglocke ersticken? Wer bin ich, der ich Teil dieses Denkens und Handelns bin? Plötzlich wird Völkerkunde, meine Neugierde an den wirklichen Indianern obszön. Ich jage einem Bild meiner selbst nach, das es so nicht gibt, das *mein* Bild ist. Und indem ich ihm nachjage, halte ich die Maschinerie in Gang, welche die wirklichen Indianer ausrottet.

Wir müssen uns unseren Sehnsüchten zuwenden, um unsere wahre Kultur zu erkennen. Das Problem, das sind wir! Es ist Teil unserer Arbeit, Öffentlichkeit herzustellen über das Schreckliche, das Menschen Menschen, aber auch der Erde und ihren Geschöpfen antun. Das ist im besten Sinne Aufklärung. Wir müssen darüber hinaus Bilder, Töne und Worte finden, welche die Eisdecke zu durchbrechen vermögen, um das darunter schwach glimmende Feuer, das uns und anderen warm geben könnte, wieder zu entdecken.

Das Herangehen an die eigene Subjektivität mit Film schafft neue Probleme. Ich benutze eine Sprache, die industriell hergestellt und mit dem Ziel der Rendite

vermarktet wird. Film ist zwar Film, wie Godard sagt, aber seine Realität orientiert sich am Leitbild *Kino-Spielfilm*. Film ist zwar «Kunst», aber noch mehr ein Gewerbe mit «harten» Strukturen: Arbeitsteilung, Hierarchien, Führungsproblemen. In diese «gepanzerte» Welt einen verletzlichen Inhalt einzubringen, ist *der* Widerspruch. Mein Wille, es dennoch zu tun, ist somit Kritik an meinem Metier, ist «politisch». Der Hürdenlauf – oder ist es eher eine Kampfbahn? – kann beginnen.

Es fängt an beim Schreiben, Grundlage der Finanzierung. Förderungsgremien, Fernseh-Dramaturgen, Verleiher und Kinobesitzer und natürlich auch *der* Zuschauer, den alle so gut zu kennen glauben, erwarten anderes, als ich zu bieten habe: eine runde Geschichte, glatte Durchführbarkeit, leichte Verständlichkeit, Widerspruchslosigkeit. Originalität ist zwar gefragt, aber bitte in Formen, die bereits Erfolg gebracht haben. Auch Denkanstöße sind erwünscht, nur nicht grundsätzliche, nicht bis zur Ratlosigkeit. Je näher ich an meine eigenen Zweifel herantreibe, je schwieriger sind sie mit den gegebenen Vorstellungen und Produktionsverhältnissen zu vereinbaren, weil sie diese in Frage stellen.

Da sitz' ich denn vor dem leeren Papier, einen *Film* im Kopf, hinter mir ein Berg von Voraussetzungen, und soll mit Worten, in einem filmfremden Medium, Bilder und Töne beschreiben, damit ich das Geld, das sie kosten, finde. Eine der schwierigsten Voraussetzungen, die mir im Nacken (aber auch im Bauch und im Gehirn) sitzt, ist der wachsende Druck der «Traumfabrik» auf unsere Arbeit. Darunter verstehe ich hier die *Unterhaltungsindustrie*, verbunden mit der *Werbung*, dem Make-up der Wirtschaft. Diesen Druck erfahre ich zunächst einmal ganz handfest, indem der Fernseh-Direktor von seiner dramatischen oder kulturellen Abteilung Filme für die «Rekreativphase eines Mehrheitenpublikums» erwartet. Dies ist eine subtile Umschreibung seines Wunsches nach möglichst hohen Zuschauerzahlen, damit er seine Werbezeit so gut und teuer wie möglich verkaufen kann.

Weniger offensichtlich, aber um so fataler wirkt sich der Anspruch auf ein «werbefreundliches Umfeld» aus, um es mit dem Jargon der Branche zu sagen. Dieser Anspruch wird nicht nur des Zuschauers wegen gestellt – dem könnte es ja allenfalls passen, daß er durch (gute, unterhaltsame, lustige) kritische Filme kritischer wird –, sondern vor allem der Wirtschaft und der Werbung wegen. John Berger, der Ko-Szenarist von Filmen Alain Tanners, hat in seinem Buch «Sehen – Das Bild der Welt in der Bilderwelt» (Originaltitel «Ways of Seeing») exemplarisch herausgearbeitet, daß Werbung immer das Minderwertigkeitsgefühl und das schlechte Gewissen der Menschen anspricht: «Das Reklamebild stiehlt mir die positive Einschätzung meiner selbst, mein Selbstvertrauen, um es mir gegen den Preis der Ware wieder anzubieten.» Hab' ich die Ware gekauft, bin ich (momentan) ein ganzer Mensch und brauche mich nicht mehr zu schämen. Die Sprache

der Werbung suggeriert mir, daß mir nur noch dieses Auto fehle und daß ich nur noch jenen Slip zu tragen hätte, um ein «richtiger», ein ganzer Mann zu sein. Werbung evoziert deshalb immer ein widerspruchsloses Weltbild oder benutzt die Widersprüche, um sie im Produkt zur Ganzheit werden zu lassen. Sie ist heute deshalb die eigentliche Produzentin «*heiliger Welt*».

Ihr paßt es deshalb gar nicht, daß in dem Medium, das sie für ihre Botschaft benutzt und (zum Teil) bezahlt, immer wieder gezeigt wird, wie unheil, kaputt unsere Welt ist.

Ihr paßt es nicht, daß wir in Filmen erzählen, wie wir in diesem Warenhaus wie in einem Konzentrationslager gefangensitzen und menschliche Beziehungen durch Kontenverkehr ersetzen.

Ihr und ihren Auftraggebern paßt es nicht, wenn hinter dem Make-up der tödliche Dreck sichtbar wird, den wir mit unserem geilen Stoffwechsel erzeugen.

Es paßt ihr schließlich nicht, daß wir auch vom Tod, von Mord, vom Untergang und vom Bösen in einer Weise zu sprechen gewillt sind, die nicht beduselt.

Und es ärgert sie schließlich, daß wir immer wieder neue Dialekte in unserem Medium erfinden, welche den parfümierten Alptraum verstinken.

Neben der direkten Intervention der «Traumfabrik», die uns existentiell in Frage stellen kann – Telefon oder Brief an den zuständigen Redaktor mit Kopie an die Direktion, Aktivierung von Politikern bis zum Inseratenentzug und Boykott (in anderen Ländern gehen Mächtige noch weiter) –, gibt es gefährlichere indirekte Einflüsse, die über unser/mein Hirn laufen.

Einmal vereinnahmt die «Traumfabrik» laufend die am Leiden und an der Kritik der Welt neu erfundenen Ausdrucksformen, indem sie ihren stilistischen Reiz für ihre eigenen Zwecke einsetzt und zur Mode desavouiert. Kaum geht der Sprayer in Zürich um, schon wird mit seinen Formen geworben und Geld verdient. Der «Eisbrecher», jetzt «Brecheisen», das Blatt der Zürcher Jugendbewegung, ist sicher die im Augenblick meistgehaßte Zeitung in der Schweiz. Aber die Mode und die Reklame sind längst auf ihrem Stil abgefahren.

Den leckersten Köder legt die «Traumfabrik» direkt in mein Herz aus. Ich will meine Filme ja machen. Ich möchte größere und schwierigere Arbeiten versuchen, die mehr Geld kosten. Am Schreibtisch hör' ich ihn schon, den vielgeplagten Fernsehdirektor: Muß denn das alles so negativ sein? Das mit den Indianern, das war vielleicht vor zehn Jahren ein Thema, aber heute? Oder: Für einen so eigenwilligen Film können wir gegenüber unserem Souverän – wenn ich das Publikum einmal so nennen darf – keine so hohen Beträge verantworten. Sie wissen ja, wir sind das demokratischste Unternehmen überhaupt, denn über unser Produkt, das Programm, wird jeden Abend abgestimmt. Oder: Wenn Sie Ihre Geschichte noch etwas mehr im Schweizerischen ansiedeln würden, könnten wir vielleicht nochmals darüber sprechen. Aber so fehlt dem Zuschauer doch einfach die Identität.

fikation, und dann steigt er uns auf ein anderes Programm um, und das wollen Sie doch auch nicht, oder? Hat er nicht recht? Tatsächlich, das will ich auch nicht. Muß ich meine Geschichte nicht in einer Sprache erzählen, die ankommt? Ich will ja nicht, daß der Zuschauer aus dem Kino läuft, den Kanal wechselt, im Gegenteil. Ich will, daß der Zuschauer mich versteht. Das Problem der Sprache!

Die «Traumfabrik», die genau wie jede Industrie aufgrund der Rendite des investierten Kapitals funktioniert, nivelliert die Bilder, Töne und Worte auf den kleinsten gemeinsamen Nenner. Sie muß möglichst *alle* Leute ansprechen, um das Geld mehr Geld werden zu lassen, sei es über das Kinobillet oder die Fernsehwerbung. Die «Traumfabrik» wirkt damit auf eine noch schwerer kontrollierbare und gefährlichere Weise auf mich und meine Auftraggeber oder Mäzene ein, indem sie selbst Leitbilder, Inhalte und Sprache schafft. Schlaue argumentiert sie «demokratisch»: die «Traumfabrik» stehe auf der Seite der Leute, die ihre Erzeugnisse sehen wollen. Sie behauptet, keine Verachtung für den Zuschauer zu haben, im Gegenteil dessen ureigenste Bedürfnisse zu kennen und zu erfüllen. Mit Kung Fu? Mit Sex? Mit Crime? Mit Horror? Mit Spiel ohne Grenzen?

Die Produkte der «Traumfabrik» faszinieren mich zudem immer wieder durch ihre Raffinesse und verführen mich. Ich bin, wenn auch im Widerspruch, ein Produkt von ihr: «Nous sommes faits des rêves et les rêves sont faits de nous» (Goddard). Das Vokabular und die Grammatik der «Traumfabrik» war vor mir da, wie die Sprache. Sie hat mich geprägt, bevor ich über sie nachdenken konnte. Mein Wille nach Verständigung mit dem Zuschauer läßt mich mit ihren Worten und Konstruktionen sprechen, die ich gleichzeitig kritisiere. Wie merke ich, ob ich sie oder sie mich beherrschen?

Schließlich gibt es in und um die «Traumfabrik» herum denselben lebensfeindlichen Konkurrenzkampf, der unsere ganze Kultur kennzeichnet. Da gibt es genügend andere, die für mich einspringen, wenn ich Schwäche zeige, mich nicht anpasse an die «Realitäten», welche Leinwand und Fernsehen bestimmen: *Fernsehgewalt, Redaktionsgewalt, Bildgewalt, Wortgewalt – Verwaltetes Fernsehen, Verwaltete Redaktionen, Verwaltete Bilder, Verwaltete Worte*. So viele Voraussetzungen! So viele Fragen! So viele Zweifel!

In dieser Hierarchie der Zweifel heißt hier und jetzt «politisch» werden, meine Subjektivität wahrnehmen. Je größer die Filme und ihre Budgets, desto mehr verlagert sich die politische Frage auf die Frage nach der *Darstellung* und *Produktion* der Filme. Dokumentaraufnahmen von «My Lai» sind an sich politisch, über den Inhalt. Die Kamera wird zum Zeugen. Das Bild kann fast beliebig und billig entstanden sein. Beim inszenierten Film ist das anders. Wenn ich das Massaker mit Tomatenketchup nachstelle, ist das geschmacklos, noch schlimmer: dramaturgisches Element der Unterhaltung. Da sind andere, künstlichere Formen zu finden, die in uns etwas auslösen, uns im besten Falle zum Handeln bewegen. Meine Fan-

tasie ist angesprochen, aber in einer umfassenderen Weise als man meinen mag: es genügt nicht, am Schreibtisch eine unterhaltsame, lustige, traurige, interessante oder wie auch immer geartete Geschichte zu erfinden und sie zu *verfilmen*. Das macht die «Traumfabrik» besser. Von der Stoffwahl über die Umsetzung zum Drehbuch, Finanzierung, Produktion, schlimmstenfalls auch Distribution muß ich erfinderisch sein, damit es *Film* wird.

Mein Mißtrauen gilt deshalb besonders dem Geld, diesem schwer durchschaubaren Motor unserer Kultur. Geld stinkt nicht, sagt man, aber es verändert einen. Meine professionellen Ansprüche nach schwierigeren Stoffen, größeren Equipen, technischer Vervollkommnung usw. sind laufend zu hinterfragen auf ihre Berechtigung. Alle Macht der Fantasie, aber reflektiert. Wie muß ich die Geschichte der Indianer in meinem Film erzählen? Wie Werner Herzog, der im Amazonasgebiet mit Hunderten von indianischen Statisten dreht? Gibt es nicht einfachere, dem Thema angemessenere Formen? Ist Herzogs Arbeitsweise nicht selbst Ausdruck jenes abendländischen Größenwahns, den er zeigen will? Ist einem, der über seine Arbeit nachdenkt, erlaubt, durch Filmarbeit ganze Dörfer und Regionen in ihrem sozialen Dasein zu verändern? Wo beginnt Kolonialismus?

Fantasie: das muß auch heißen, aus weniger mehr zu machen. Das muß auch wieder vermehrt heißen, ästhetische Fragen als ethische Fragen zu behandeln. Das hieße dann vielleicht auf einer neuen Stufe «politisch» werden.

Eine junge Generation hat sich auf den Weg zu ihren eigenen Bildern, Tönen und Worten mit Film und Video gemacht: frech, aggressiv und kreativ. Mit Dokumenten und Geschichten drückt sie aus, was auch mich bewegt: der wuchernde Beton, die Wohnungsnot, das eisige Klima, Genmanipulation, Hirnmanipulation, Repression, Aufrüstung, ein dritter Weltkrieg. Keine Alpträume?

Es ist gut, daß die Jugendbewegung noch andere Symbole hat als dasjenige der Eiszeit. Ich denke an die Indianer. Vielleicht kündigt dies den Anbruch einer wärmeren Zeit an. Sonst werden nur Stämme überleben...